

**ANDRÉ CORRÊA ROLLO**

**FICÇÃO DE FORMAÇÃO NA ERA AUDIOVISUAL:**  
*SALINGER E ANDERSON & WILSON*

PORTO ALEGRE  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE

**FICÇÃO DE FORMAÇÃO NA ERA AUDIOVISUAL:**  
*SALINGER E ANDERSON & WILSON*

**ANDRÉ CORRÊA ROLLO**

**ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> LÚCIA SÁ REBELLO**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Literatura Comparada – pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Porto Alegre**

**2013**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Prof. Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor: Prof. Rui Vicente Oppermann

INSTITUTO DE LETRAS

Diretor: Prof<sup>a</sup>. Jane Tutikian

Vice-Diretor: Prof<sup>a</sup>. Maria Lucia Machado de Lorenci

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Coordenador: Prof. Valdir Flores

Coordenador Substituto: Prof. Antônio Marcos Vieira Sanseverino

R839s Rollo, André Corrêa

Ficção de formação na era audiovisual: Salinger e  
Anderson & Wilson. / André Corrêa Rollo. – 2013.

160 f.. : 30 cm

Tese (Doutorado em Literatura Comparada) –  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, 2013.

Referências: f. 160

1. Literatura Comparada. 2. Teoria da Literatura. I  
Título. II. Rebello, Lúcia Sá.

CDU 82.091

## AGRADECIMENTOS

- ✓ Oferto meu reconhecimento e agradecimento aos seguintes mestres, amigos e colegas de ontem e de hoje pelas ideias, auxílios, apoio e ensinamentos:
- ✓ Denis Germano Schell. Grande Mestre que, além de me convencer a estudar francês, me aconselhou a reler Bakhtin cuidadosamente e a tentar compreender melhor o gênero romance. De seus comentários sobre a permanência de elementos do romance de formação nasceu esta tese.
- ✓ Nathalia Pinto, Rafael Peruzzo Jardim, Maria Luiza Bonorino Machado, Maria Regina Barcellos Bettiol, Débora Almeida de Oliveira, Carina Taborda, Rosangela Reis, Juliana Roquele Schoffen, Luciana Pilatti Teles, Débora Rott Furlan, Rita Lenira Bittencourt.
- ✓ Gilda Neves da Silva Bittencourt, Léa Masina e Patrícia Lessa Flores da Cunha por me apresentarem à Teoria da Literatura.
- ✓ Valéria Monaretto, José Paulo Goulart, Ida Platchek, Eduardo Marks de Marques, professor Quiliano da Escola Caldas Júnior.
- ✓ Mãe Lorena Regina, pai Eurico Lara, irmã Fernanda.
- ✓ *In Memoriam* Ana Maria Kessler Rocha (1955-2008), por ajudar muito em minha formação como leitor no Instituto de Letras. Professora Neila Mondrzak Stifelman (1955-2007) da Escola Estadual F. A. V. Caldas Júnior, onde cursei toda a educação básica. Silvio Henrique Cabreira (1961-2001), professor e amigo no IL/UFRGS.

- ✓ Ao meu avô paterno Estácio Corrêa e à minha tia-avó Noemia Corrêa que, sendo analfabetos, sempre fizeram questão de, na minha primeira infância, ressaltar continuamente a importância das letras. Deus os guarde em paz!
- ✓ Christoph Schamm, professor jovem e talentoso que na minha defesa de projeto ofereceu inúmeras sugestões para enriquecer este trabalho. Por limitações minhas não consegui aproveitar todas. Excelente leitor e mestre instigador de leituras e reflexões.
- ✓ Biagio D'Angelo, com suas argutas observações e sugestões mudaram muito (para melhor) o teor deste trabalho. Se não consegui torná-lo tão bom foi devido às minhas limitações.
- ✓ Andrea do Rocio Souto, amiga que de modo inesquecível (juntamente com Rosane Saint-Denis Salomoni) me defendeu em um momento lamentável. Obrigado pelo apoio, amizade e por ter me proporcionado na UNOESC/Xanxerê minha segunda experiência no ensino superior.
- ✓ Marcia Ivana de Lima e Silva. Minha Mestra, ex-tutora, orientadora de Mestrado. Obrigado pela amizade, incentivo e ensinamentos.
- ✓ Lucia Sá Rebello. Orientadora amiga e incentivadora que oferta confiança aos seus pupilos. Gostaria de fazer muito melhor do que pude – a Senhora merece. Muito obrigado por tudo, Mestra!

## RESUMO

Esta tese é um estudo comparativo sobre *O apanhador no campo de centeio* (1951), de J. D. Salinger, e o filme *Rushmore* (1998), de Wes Anderson. Ambas as narrativas dialogam com a tradição do gênero de romance conhecido como *Bildungsroman* (romance de formação ou romance de aprendizagem). Ainda que romances de aprendizagem continuassem a serem escritos, a forma sofreu muitas mudanças através do e após o período histórico chamado Modernismo. Entre as principais características estão os fatos narrados em um curto espaço de tempo e o destaque sobre o narrador em primeira pessoa. Chamamos esse tipo de narração de "ficção de formação" por que pode abordar tanto o filme como a literatura, de acordo com o conceito de "ficção" como tratado por Robert Stam. O termo "era audiovisual" foi cunhado depois de lermos um artigo escrito em 1966 pelo historiador e crítico literário austro-brasileiro Otto Maria Carpeaux (1900-1978). Carpeaux defende que a pintura (especialmente a abstrata) ultrapassaria a literatura em importância na vida cultural. O mais importante é que ele percebeu que os novos meios audiovisuais (cinema e televisão) passaram a ser considerados e estudados (ou rejeitados) por professores universitários e críticos. Esse fenômeno já havia sido descrito por Umberto Eco, na Itália. Na Era Audiovisual e Após Modernismo é impossível escrever o desenvolvimento de um personagem da forma habitual, porque os efeitos da vida urbana e da percepção do novo imaginário foram sentidos tanto pelo escritor como pelo público. O objetivo deste estudo foi avaliar a permanência do tema do amadurecimento na ficção dos dias atuais. As conclusões indicam Salinger como um divisor de águas nesse tipo de literatura e Wes Anderson e Owen Wilson como importantes realizadores de um gênero cinematográfico, o "cinema de formação".

**PALAVRAS-CHAVE:** J. D. SALINGER, WES ANDERSON, OWEN WILSON, FICÇÃO DE FORMAÇÃO, ERA AUDIOVISUAL

## ABSTRACT

This thesis is a comparative study on J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* (1951) and Wes Anderson's movie *Rushmore* (1998). Both narratives dialogue with the tradition of the novel genre known as *Bildungsroman* (novel of formation or novel of apprenticeship). In spite of the fact that novels of apprenticeship kept on being written, the form suffered many changes through and after the historical period called Modernism. Among the main features are the narrated facts in a short amount of time and the highlight on the first person narrator. We call that kind of narration "fiction of formation" for the reason it may approach both movie narrative and written narrative, according to the concept of "fiction" as treated by Robert Stam. We coined the term "audiovisual era" after reading an article written in 1966 by the Austro-Brazilian historian and literary critic Otto Maria Carpeaux (1900-1978). Carpeaux supposed that painting (specially the abstract one) would surpass literature in importance in cultural life. The most important thing is that he realized that the new audiovisual media (cinema and television) came to be considered and studied (or rejected) by the academics and the critics. That phenomenon had already been described by Umberto Eco in Italy. In an Audiovisual and After Modernism era is impossible to write the developing of a character in the usual way because the effects of the urban life and the perception of the new imagery were felt by both, writer and public. The purpose of this study was to evaluate the continuance of the theme of coming of age in fiction in the current days. The results indicated Salinger as a watershed in that kind of literature and Owen Wilson as an important screen writer of a new movie genre, the "cinema of formation".

**KEYWORDS:** J. D. SALINGER, WES ANDERSON, OWEN WILSON, FICTION OF FORMATION, AUDIOVISUAL ERA

## RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur une étude comparative entre le roman *L'Attrape-Coeurs* (1951) de J. D. Salinger et le film *Rushmore* de Wes Anderson. (1998). Les deux récits dialoguent avec la tradition du genre romanesque connu sous le nom Bildungsroman (roman de formation ou roman d'apprentissage). En dépit du fait que les romans d'apprentissage ont continué d'être écrits, la forme a subi de nombreux changements pendant et après la période historique appelée modernisme. Parmi les principales caractéristiques il y a les faits racontés dans un court laps de temps et la surligne sur le narrateur en première personne. Nous appelons ce genre de narration « fiction de la formation » parce qu'elle peut s'adresser au récit de cinéma et au récit écrit, selon le concept de "fiction" traité par Robert Stam. Nous avons découvert le terme «ère audiovisuelle» après avoir lu un article écrit en 1966 par le critique littéraire et historien austro-brésilien Otto Maria Carpeaux (1900-1978). Carpeaux avait supposé que la peinture (spécialement l'abstraite) dépasserait la littérature de l'importance dans la vie culturelle. Le plus important c'est qu'il a réalisé que les nouveaux médias audiovisuels (cinéma et télévision) sont venus à être considérés et étudiés (ou rejetés) par les universitaires et les critiques. Ce phénomène avait déjà été décrit par Umberto Eco en Italie. Dans l'Ère Audiovisuelle et Après Modernisme c'est impossible d'écrire le développement d'un personnage de la manière habituelle, car les effets de la vie urbaine et la perception de la nouvelle imagerie ont été ressentis par l'écrivain et par le public. Le but de cette étude était d'évaluer la persistance du thème de la maturité dans la fiction de nos jours. Les résultats ont indiqué Salinger comme un diviseur dans ce genre de littérature et Wes Anderson et Owen Wilson des scénaristes importants d'un genre nouveau, "le cinéma de la formation".

**MOTS-CLÉS:** J. D. SALINGER, WES ANDERSON, OWEN WILSON, FICTION DE FORMATION, ÈRE AUDIOVISUELLE

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1 DA CRIAÇÃO E DA FORMAÇÃO</b> .....	15
1.1 Do romance (e da ficção) de formação.....	16
1.2 Bakhtin: o romance de formação.....	20
1.3 Na tradição do romance de formação.....	27
<b>2 J. D. SALINGER</b> .....	35
2.1 <i>O apanhador no campo de centeio</i> .....	36
2.2 Um caso de (des)leitura crítica: Carpeaux lê Salinger.....	74
<b>3 WES ANDERSON E OWEN WILSON</b> .....	84
3.1 <i>Três é demais</i> .....	86
<b>4 FICÇÃO DE FORMAÇÃO NA ERA AUDIOVISUAL</b> .....	103
4.1 A era audiovisual.....	103
4.1.1 Ficção na era audiovisual.....	104
4.1.2 A formação na era audiovisual.....	108
4.2 Salinger e Anderson & Wilson.....	110
4.2.1 Holden e Max.....	111
4.2.2 Teatro e falsidade.....	114
4.2.3 Os coadjuvantes (ou o conforto dos conhecidos).....	117
4.2.4 Relações interartísticas em <i>O apanhador no campo de centeio</i> e em <i>Três é demais</i> .....	121
4.3 O Cinema de formação.....	130
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	134
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	144
<b>ANEXOS</b> .....	147

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho eu realizo uma leitura do romance *O apanhador no campo de centeio* (*The Catcher in the Rye*, 1951), de J. D. Salinger (1919 – 2010) e do filme *Três é demais* (*Rushmore*, 1998), escrito pelo diretor Wes Anderson (1969 - ) e pelo ator Owen Wilson (1968 - ). Nas narrativas que nos contam as (sucintas) respectivas trajetórias dos jovens Holden Caulfield e Max Fischer existem laços que as ligam e, mais do que isso, mostram a incorporação em sua “estrutura” de elementos que as ligam à tradição do *Bildungsroman*.

No entanto, o termo *Bildungsroman* (romance de formação), cunhado por Karl Morgenstern em 1819, seria aplicado de maneira imprecisa em minha análise por expressar uma ideia contextualizada. Esta expressão, embora usada até hoje por críticos e teóricos para referir-se a obras contemporâneas, refere-se adequadamente apenas a um subgênero romanesco produzido entre os séculos XVIII e XIX na Europa.

Para resolver este problema conceitual, neste trabalho tento descrever, a partir da análise dos corpora, o conceito de *ficção de formação*. Cunhei o termo levando em consideração os estudos de Robert Stam, que nos ofertam um lúcido caminho teórico no que tange ao uso do método comparativo-contrastivo de obras oriundas de diferentes campos artísticos. O termo *ficção*, assim, serve como equalizador entre os dois distintos meios (literatura e cinema) e permite-me apontar que aquele gênero romanesco, que não mais existe, forma uma tradição que, herdada pelo cinema, resulta em um novo gênero no qual desponta a obra de Wes Anderson.

Essa *ficção de formação* é herdeira, além de aspectos formais e temáticos constituintes do gênero do *Bildungsroman*, de inovações ocorridas na narrativa durante o período que a história e a crítica literárias consagraram como Modernismo.

Malcolm Bradbury e James McFarlane observaram, em 1974, que o Modernismo é uma “área cuja demarcação ainda é controversa” (BRADBURY & McFARLANE, 1989, p. 7) e concentraram a organização de seu *Modernismo: guia geral 1890-1930* (*Modernism: 1890-1930*) englobando as quatro décadas expressas no título do volume. Por motivos metodológicos, adoto o mesmo critério e situo, após 1930, aquilo que chamo de Após-Modernismo. Este termo pretende evitar confusões com o controverso e multiforme conceito de Pós-Modernismo. Ressalto que aquele termo quer expressar uma posição meramente cronológica, sem qualquer outra pretensão filosófica geralmente associada a este último. Em língua inglesa, eu expressaria a oposição entre este termo aqui proposto, *After Modernism*, e o já consagrado, discutido e discutível *Postmodernism*.<sup>1</sup>

Para maior embasamento sobre o Modernismo e sua consolidação e absorção, considero obras artístico-teóricas mais recentes como *Modernist Fiction: an introduction* (1992), de Randall Stevenson.

Mas a chave interpretativa Após-modernista não abriria todas as portas necessárias para minha tarefa. Além do referencial intertextual e interartístico e da baliza do Modernismo, eu precisava de um conceito que abordasse e completasse os anteriores e sintetizasse em si as discussões. A noção de “era audiovisual” me apareceu como a solução, se não unificadora, pelo menos integradora dos vieses necessários ao estudo deste *corpus* unido sob o rótulo de “ficção de formação”. Por ter seu desenvolvimento ocorrido, em um primeiro momento, em paralelo com as inovações modernistas, a era de reprodutibilidade técnica do som e da imagem

---

<sup>1</sup> Em artigo escrito em 1984, Fredric Jameson observa que: “primeiro, a maioria das manifestações pós-modernistas [...] emergem como reações específicas às formas estabelecidas do modernismo canônico dominante que conquistou as universidades, os museus, a rede de galerias de arte e as fundações. [...] Isso significa que há tantas formas diferentes de pós-modernismo quantos foram os modernismos canônicos estabelecidos, já que as primeiras, ao menos inicialmente, são reações específicas e locais *contra* esses modelos. Obviamente, isso em nada facilita a tarefa de escrever o pós-modernismo como algo coerente, já que a unidade desse novo impulso – se é que ele a tem – é dada, não por ele mesmo, mas pelo próprio modernismo que ele visa a desbancar. O segundo aspecto dessa lista de pós-modernismos é seu esmaecimento de algumas fronteiras ou separações fundamentais, notadamente o desgaste da distinção prévia entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular. (JAMESON, 1993, p. 25-26)

também sofre influxos estéticos e formais das artes e também propicia estas novas técnicas e diálogos.

O conceito de “era audiovisual” surgiu a partir de um pequeno artigo jornalístico de Otto Maria Carpeaux, publicado em *O Estado de São Paulo* em 19 de fevereiro de 1966. “A época ótica” está republicado em *Ensaio Reunidos Vol. II* (1946-1971).

O breve, mas abrangente artigo, mostra desde o parágrafo inicial ser uma daquelas peças que tem o poder de suscitar debates e amplas reflexões acerca de seu tema. Veja-se a transcrição abaixo.

Um dos aspectos característicos da situação literária contemporânea é a desconfiança contra a língua; a suspeita de a língua ter ficado impotente para dizer o que hoje é preciso dizer; o desespero com a língua; a vontade de fugir das línguas existentes ou o desejo de criar novas línguas ou a veledade de destruir a língua. (CARPEAUX, 2005, p. 737)

Após ilustrar tais posturas “desconfiadas” com os exemplos de Mallarmé, Joyce, Guimarães Rosa, Cummings e Samuel Beckett, entre outros, o crítico austro-brasileiro observa “que a luta dos poetas contra a língua não é de hoje. A “crise da língua” quase é de sempre” (CARPEAUX, 2005, p. 737). Ilustrando sua observação com exemplos de autores díspares e anteriores ao Modernismo como Novalis (1771-1801) e Flaubert (1821-1880), Carpeaux adverte:

Em nosso tempo, a aparente profundidade maior dessa crise é produzida pela tendência realmente nova de consagrar a crise em vez de lutar contra ela. Eis a raiz voluntarista do pessimismo de um Beckett. Mas é um pessimismo infundado. O velho mundo, cuja expressão estava organizada pela língua, poderá ser destruído. Mas não haverá, por isso, o vácuo total. Um mundo novo já se encontra em construção: o mundo ótico.

Vários críticos da civilização contemporânea já observaram o fenômeno. Houve quem o explicasse pela perda gradual da faculdade da “atenção”: o homem moderno é criatura essencialmente “distraída”, pelo fluxo ininterrupto das imagens da publicidade, pela acumulação de notícias heterogêneas numa página de jornal, pela mudança caleidoscópica dos aspectos e ruídos da rua; já teria perdido a capacidade de acompanhar estruturas mais complexas, ler um livro até o fim, etc., e chega a preferir às concentrações lógicas da língua escrita e falada as imagens isoladas da ótica. Há um grão de verdade nessa teoria da “perda de atenção”. Mas os fenômenos descritos são, em conjunto, poderosos demais para permitir tão unilateralmente negativa. (CARPEAUX, 2005, p. 738)

Permiti-me a longa citação por considerá-la um resumo de preocupações que, ainda “jovens” na década de 1960, estão amplificadas nos dias de hoje. A consolidação da televisão, a telefonia móvel, a utilização crescente da informação e o surgimento e popularização da internet (com seus mais variados usos) cada vez mais fornecem

elementos complementares e problematizantes àquelas preocupações expressadas há quase cinco décadas.

Na sequência ao trecho citado, Carpeaux revela ter tomado de empréstimo o título de seu artigo de um livro de autoria de Karl Pawek (1906-1983), *A Época Ótica* (Das Optische Zeitalter, 1963). Segundo Carpeaux, Pawek defenderia que naquele contexto histórico a pintura ocuparia a primazia anteriormente pertencente à literatura na vida intelectual. Nesta situação, a predominância técnica seria a do abstracionismo: “a justaposição das cores sem qualquer referência a dados extrapictóricos é o triunfo da pintura “pura” e significativa ao mesmo tempo, a abolição dos nexos lógico-sintáticos que é própria da época ótica” (CARPEAUX, 2005, p. 738).

Digna de nota é a tradução-trocadilho que fica flagrante ao final do trecho supracitado. Nessa era de “caos”, Carpeaux sugere abandonar a visão de que as histórias em quadrinhos prejudicariam os leitores, uma vez que

são um símbolo cultural de uma civilização na qual é possível estabelecer o nexo lógico – com o perdão ao adjetivo – entre imagens com um mínimo de palavras e mesmo sem palavras. Parece-me que gerações anteriores, digamos 60 ou 80 anos atrás, não teriam sido capazes de entender uma história em quadrinhos assim como hoje qualquer criança a entende. O mesmo vale para a cinematografia: um público qualquer, em que a inteligência certamente não tem maioria, entende com a maior facilidade as rápidas transições de imagens, mesmo sem ajuda de diálogo ou de legendas e sem perder o fio do enredo. Teriam nossos avós ou bisavós entendido? Duvido muito. E a cinematografia, arte visual, ótica, por excelência, é produto artístico mais típico da nossa época. (CARPEAUX, 2005, p. 739)

No momento apropriado voltarei a esta definição de Carpeaux que, seguindo sua explanação, defende que esta “tendência em direção ao “ótico” foi decisiva para a vitória da televisão sobre o rádio”. Contudo, Carpeaux, dois anos antes de abandonar a crítica literária, discute um problema que estava pedindo seu espaço nos países mais desenvolvidos. Aqui, o homem europeu erudito, que alcançou o auge de sua maturação intelectual no período entre-guerras, que foi testemunha ocular das mudanças estéticas modernistas, que possuía sólida formação clássica, que conhecia profundamente a música e que lia e falava várias línguas, declara que

todas essas artes do século XX representam tentativas de orientar-se no mundo por meio de imagens visuais (ou de arrumação visível de coisas) em vez de orientação por meio da lógica sintática. E assim chegamos a um resultado: a revolta contra a língua é, apenas, revolta contra um dos elementos constitutivos da língua – contra a sintaxe. A chamada crise da língua é, na verdade, uma crise do pensar lógico, pois língua sem sintaxe é, por definição alógica. E concluímos: nesta época, a ótica

ocupa ou pretende ocupar o trono da razão. Eis uma definição da época ótica. (CARPEAUX, 2005, p. 739)

Ao final do artigo, o crítico ainda cita Max Bense (1910-1990) e sua defesa da racionalidade e da lógica para sentenciar que: “são objetivos que não poderiam ser alcançados sob a dominação tirânica e irracional da ótica” (CARPEAUX, 2005, p. 740).

Após ter delimitado o *corpus* a ser analisado e de ter definido as ferramentas teóricas e metodológicas para realizar a leitura crítica proposta, o *suelto* de Carpeaux fechava o “invólucro” da abordagem. Mesmo assim, o conceito de “era audiovisual” necessitava de um embasamento maior, um referencial teórico abrangente como o trabalho proposto. E tal referencial foi encontrado no clássico e sempre atual volume de autoria do italiano Umberto Eco intitulado *Apocalípticos e integrados* (*Apocalittici e Integrati*). Apesar de ter sido composto pouco antes de “A época ótica”, os ensaios de Eco (escritos entre 1959 e 1963) mantêm sua vitalidade, capacidade de instigar e sua força interpretativa mesmo após 50 anos.

Embora a discussão sobre a indústria cultural pareça ultrapassada, ainda é necessária a retomada e abordagem de problemas surgidos (e amplificados pela era audiovisual). Nossa atualidade empilha exemplos que provam a pertinência da revisão e fixação (se possível for) de valores culturais. A necessidade dessa constante discussão é flagrante quando vemos: um sambista ganhar o mais importante prêmio literário do Brasil, cantores no Ministério da Cultura, histórias em quadrinhos em capas de suplementos culturais, o mais recente fenômeno *pornô pop* em capas de revistas também dedicadas à cultura, etc.

Por isso, o “Prefácio” e os ensaios “Cultura de Massa e “Níveis” de Cultura” e “A Estrutura do Mau Gosto”, presentes na coletânea do teórico italiano ainda fazem eco (perdoem o trocadilho) para os ouvidos e olhos mais atentos. Apesar de ressaltar que o conceito de “cultura de massa” é “genérico, ambíguo e impróprio”, Eco adverte que é devido a ele que se desenvolvem as duas posturas presentes no título do livro (ECO, 1978, p. 8).

A postura apocalíptica é a que considera a cultura um “fato aristocrático”, pessoal, interior. Uma cultura “para todos” (termo muito usado no Brasil do século XXI) seria um enorme “contra-senso. A cultura de massa é anticultura” (ECO, 1978, p. 8). Seria a queda inevitável, o testemunho do Apocalipse.

A postura integrada, por seu turno, é otimista, pois considera os meios de comunicação audiovisuais, o jornal, os quadrinhos, o romance popular e a leitura tipo *Seleções (Reader's Digest)* como ferramentas que põem os bens culturais ao alcance de todos. “Para o integrado, não existe o problema de essa cultura sair debaixo ou vir confeccionada de cima para consumidores indefesos” (ECO, 1978, p. 9). Segundo Eco, se os apocalípticos sobrevivem teorizando “sobre a decadência, os integrados raramente teorizam e assim, mais facilmente operam, produzem, emitem as suas mensagens cotidianamente a todos os níveis” (ECO, 1978, p. 9). Nesta segunda década do século XXI temos várias teorias que provam que os integrados teorizam sim (sobre publicidade, modas, quadrinhos, etc.). Recortando a dicotomia conceitual, Eco estipula que “a imagem do Apocalipse ressalta dos textos *sobre* a cultura de massa; a imagem da integração da leitura dos textos *da* cultura de massa” (ECO, 1978, p. 9).

Para desenvolver crítica e teoria das relações interartísticas não se pode apresentar uma postura “apocalíptica” pura, como a que Carpeaux assume em sua análise de *O apanhador no campo de centeio* (que tratamos no capítulo dedicado a Salinger). Afinal, o desenvolvimento dos estudos literários de cunho comparatista nas últimas décadas apresentou uma nova postura e, conseqüentemente, mudanças metodológicas. A tendência contemporânea da Literatura Comparada, no que tange às relações interartísticas, é a proposta de integração. Crítica e teoria inclinam-se à inclusão total de discursos e relação entre representações artísticas distintas. Esta é a vereda que pretendo seguir nesta tese, apontando novas perspectivas dentro da temática proposta.

## 1 DA CRIAÇÃO E DA FORMAÇÃO

O ponto máximo do desenvolvimento do gênero épico, em um momento em que a epopeia chegava ao ponto de saturação e de descompasso com a atualidade, dá-se com a aparição de *Dom Quixote (El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha)*, primeira parte (1604), segunda parte (1615), do espanhol Miguel de Cervantes.

A obra-prima cervantina servirá de incentivo, influência e exemplo para futuros romancistas de toda a Europa, especialmente na Inglaterra e na Alemanha. A permanência da obra e sua constante releitura pelos criadores dos séculos seguintes garantiram a *Dom Quixote* a posição de marco inicial do gênero romanesco, como se conhece hoje.

Variadas estratégias narrativas (como a epistolar, por exemplo) se seguiriam e somariam elementos formais à narrativa de longa duração, ajudando a consolidá-la. O teórico e historiador literário russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) legou-nos abrangentes e definitivos estudos sobre o romance, desde sua origem na Grécia antiga e seu desenvolvimento histórico-estilístico ao longo dos séculos até a predominância da estética realista.

Um importante aspecto analisado por Bakhtin é uma das estratégias mais importantes de inserção e formatação do fenômeno plurilinguístico no romance: a intercalação de gêneros. O gênero romanesco pode absorver (e também ser composto de) os mais diversos gêneros literários (trechos dramáticos, poemas, etc.) e extraliterários (retóricos, religiosos, científicos, etc.).

Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística.

Porém, existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance epistolar, etc.). Cada um desses gêneros possui suas formas semântico-verbais para assimilar os diferentes aspectos da realidade. O romance também utiliza esses gêneros precisamente como formas elaboradas de assimilação da realidade. (BAKHTIN, 1990, p. 124)

Uma vez que estes gêneros são assimilados pelo romance, eles levam consigo suas linguagens próprias, estratificando a “sua unidade linguística” e aprofundando “de um novo modo o seu plurilinguismo”. O próprio romance de formação de Goethe, *Wilhelm Meister*, está repleto de gêneros distintos enriquecendo a ficção, ainda que não seja exatamente “pioneiro” na combinação de gêneros. Pois, como Bakhtin realça, “o modelo clássico e mais puro do gênero romanesco é *Dom Quixote* de Cervantes, que realizou com profundidade e amplitude excepcionais todas as possibilidades literárias do discurso romanesco plurilíngue e internamente dialogizado” (BAKHTIN, 1990, p. 127).

### 1.1 Do romance (e da ficção) de formação

Bakhtin, em seus estudos sobre a ficção de longa extensão, observa que a evolução do gênero deve bastar à ideia do "romance de aprendizagem" e à de "romance de formação" propostas e executadas a partir do século XVIII. Estas variantes romanescas ajudaram a tornar o personagem de ficção mais denso, com um aumento gradual da psicologização do homem.

Segundo Bakhtin, a dominante na representação ficcional do homem era a ideia de provação. Diz ele:

A ideia de provação não possui relação com a formação do homem: em algumas das suas formas ela conhece a crise, a regeneração, mas não a evolução, a transformação, a formação gradual do homem. Ela provém de

um homem pronto e submete-o à provação segundo um ponto de vista de um ideal também já pronto. (BAKHTIN, 1990, p. 185)

O rompimento de tal paradigma, realizado por autores como Wieland e Goethe, representa o humano de um modo mais complexo. O herói não apresenta um comportamento e características monolíticas. Ele aprende a partir de seus erros, de suas experiências, alternando momentos bons e maus, força e fraqueza. A vida é "uma escola, um meio, que pela primeira vez formam e modelam seu caráter e sua visão de mundo" (BAKHTIN, 1990, p.186)

Segundo o filósofo Olavo de Carvalho, este gênero (*Bildungsroman*)

[...] tem como conclusão a formação da personalidade humana, onde o indivíduo, através de seus erros, se transforma num homem de verdade. [...] São romances cuja única conclusão é o crescimento humano em direção à maturidade. Mas esse crescimento é sempre uma diminuição, é sempre o indivíduo voltando à terra, depois de haver sonhado alguma maluquice e viajado por um céu de mentira. É uma apologia caracteristicamente germânica do "pão-pão, queijo-queijo" como valor supremo da existência. A ideia, portanto, é de que o sentido da existência está colocado na própria existência: ela tem sentido em si mesma, e não num outro mundo colocado acima deste, como o mundo imaginário que a amante oferece ao personagem, e que é mais ou menos como o mundo da falsa vocação teatral de Wilhelm Meister. (CARVALHO, 2007, p. 344-345)

Este trabalho, como já foi afirmado, estuda e rediscute a ideia de formação na literatura não apenas no âmbito do romance, como de costume, mas, também, até o seu impacto sobre a ficção do século XX – romance moderno e cinema – período no qual os autores produziram as obras aqui estudadas.

Nosso *corpus* principal – e cerne do trabalho – são duas obras de culto (uma de cada meio de expressão) que apresentam similitude temática. Os estudos brasileiros sobre este tema ainda são incipientes, tratando de recortes muito específicos ou seguindo uma linha predominantemente histórica. A partir de *O apanhador no campo de centeio* (*The Catcher in the Rye* - 1951), de J. D. Salinger, e de *Três é demais* (*Rushmore* - 1998), de Anderson & Wilson, obras que são o cerne do *corpus* analisado, bem como de outras obras-mediadoras, abordo este fecundo tema integrando o discurso crítico, histórico e teórico dentro de uma perspectiva comparatista.

As primeiras décadas do século passado presenciaram inúmeras mudanças estético-estilísticas no campo das artes em geral, desde a pintura e a escultura até a

poesia. O romance também sofreu inúmeros influxos destes novos modos de representação artística. Elementos como o fluxo de consciência (Woolf, Joyce), mudanças de narradores e de pontos-de-vista (Faulkner), coloquialidade e concisão na narração (Hemingway), dentre outros, inicialmente sacudiram e, posteriormente, foram incorporadas ao fazer literário em todo o mundo, ofertando novas possibilidades à escrita de ficção.

Paralelamente a tais inovações, uma nova arte narrativa, o cinema, se desenvolvia celeremente, muitas vezes tecendo analogias com a literatura. Desde as adaptações de obras literárias até a adoção de gêneros de romance (o de aventuras, o de cavalaria, o de piratas, o de terror, o de amor, etc.), o diálogo sempre foi fecundo. Após o advento do cinema sonoro, a narração visual, já então muito desenvolvida, ganha o reforço do texto falado, fato que, aliado à trilha sonora, traria uma capacidade combinatória muito mais produtiva. Com o passar dos anos a sétima arte viria a ser tema de obras como *O Último Magnata* (*The Last Tycoon* - 1941), de Scott Fitzgerald, e *O Dia do Gafanoto* (*The Day of the Locust* - 1939), de Nathanael West, ou influência de obras literárias.

Conseqüentemente, as gerações posteriores de escritores estariam inseridas em um ambiente predominantemente audiovisual. Salinger, nascido em 1919, é um desses autores que incorpora esse novo modo de vida ao seu trabalho. Se na literatura romântica ou realista (Goethe, Balzac, Eça de Queiroz, por exemplo) sempre houve espaço para intertextos e citações das mais variadas artes (ópera, pintura, canções, outras obras literárias), na era audiovisual (ou da reprodução mecânica das artes) este diálogo oferece uma capacidade combinatória muito mais ampla. Salinger insere-se na tradição escrita seja no gênero de seu único romance, seja no fecundo diálogo com seus antecessores, incorporando as novas formas artísticas ao seu trabalho.

Wes Anderson e seu colega roteirista Owen Wilson (nascidos em 1969 e 1968, respectivamente) são artistas para quem esse diálogo é muito mais natural do que para Salinger. Se este era testemunha ocular das mudanças estéticas e ficcionais, a dupla texana é herdeira de ambas as tradições (a letrada e a cinematográfica, bem como da tradição televisiva – ainda inexistente na época do autor nova-iorquino).

Sendo tanto o escritor quanto os cineastas herdeiros de estágios diferentes da tradição audiovisual e da tradição letrada (a forma do *Bildungsroman*, por exemplo), veremos como o gênero narrativo escolhido pelos artistas dos diferentes meios de expressão dialoga com as demais artes.

Contrapondo o modelo tradicional de romance de formação ao surgido após o Modernismo, é mister identificar as mudanças estruturais, como, por exemplo, no tempo da narração, e, sobretudo, o diálogo interartístico.

O modelo tradicional de romance de formação, cujo paradigma se deve a Goethe, em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, passando por *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, *David Copperfield*, de Charles Dickens, sofre consideráveis mudanças no século XX. Se nos exemplos do *Bildungsroman* anterior a trajetória do personagem é demonstrada por anos a fio, abordando amplamente o processo de amadurecimento pelo qual este passa – Joyce em *Retrato do artista quando jovem* ainda elabora o protagonista nesses termos – na narrativa do Pós-modernismo o autor demonstra outra representação temporal. Para retratar o percurso do personagem e a noção de seu "pertencimento" e de sua transição rumo à maturidade, Salinger centra a narração de *O apanhador no campo de centeio* em apenas três dias às vésperas do Natal. As virtuais mudanças futuras no caráter do personagem Holden são apenas sugeridas ou depreendidas pelo leitor a partir dos comentários feitos pelo próprio narrador-protagonista em uma clínica psiquiátrica.

Na obra-prima de J. D. Salinger e no segundo filme de Wes Anderson, temos como protagonistas dois adolescentes cultos, mas maus alunos que, expulsos de suas respectivas escolas, deparam-se com questionamentos que colocarão à prova a sua existência até aquele momento de conflito e exigirão mudanças de atitude para viverem dias melhores no porvir.

Isto não quer dizer que não se produza mais o tipo de romance que se escrevia antes, narrando a vida do protagonista por anos a fio. Mas aqui considero *O apanhador no campo de centeio* como um marco desta nova variante ficcional.

No filme *Três é demais*, o roteiro de Wes Anderson e Owen Wilson retrata a vida do protagonista Max Fischer em um período de aproximadamente quatro meses. Assim como no caso de Holden, testemunhamos no filme os conflitos

existenciais do adolescente e o reconhecimento de suas falhas e culpas, destarte antecipando (ou pelo menos supondo) a trajetória futura do personagem – o que já não está presente na narração.

Algumas obras, como *Reading the Modernist Bildungsroman*, de Gregory Castle, abordam o tema das mudanças deste gênero de romance concentrando-se no próprio período modernista. No entanto, os historiadores e críticos em geral, como Franco Moretti, devotam pouca atenção ao que acontece com o *Bildungsroman*, em sua forma clássica ou não, após estas mudanças serem, digamos, incorporadas pelos autores que vieram depois do período Modernista.

No Brasil, existem vários estudos como os de Marcus Vinicius Mazzari sobre a obra de Günter Grass (especialmente *O Tambor*) ou o ensaio *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, de Cristina Ferreira Pinto, que analisa romances escritos por mulheres. No entanto, os analistas que abordam obras produzidas após-modernismo geralmente contrapõem os exemplos atuais aos exemplos canônicos tradicionais.

## 1.2 Bakhtin: o romance de formação

Dentre as relíquias presentes na coletânea de textos de arquivo *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin, há o importante ensaio “O romance de educação na história do realismo”. No âmbito deste trabalho, considero de capital importância o segundo capítulo do referido artigo: “O romance de educação”.

Logo na abertura, o teórico russo reitera um traço marcante do seu trabalho que é a avaliação das marcas espaço-temporais na obra de ficção, como estas marcas formatam os diferentes tipos de obras e como elas ajudam a consolidá-la. Em traduções ocidentais esta preocupação foi expressa através de um termo grecizante, *cronotopo*.

No referido ensaio Bakhtin, antes de teorizar, lembra qual a melhor forma de teorização. A partir da noção de que “uma análise teórica necessita recorrer a um

material histórico concreto”, ele lembra que os dois aspectos (o teórico e o histórico) são amplos e a análise deve ser refinada. Destarte, ele escolhe a problemática do *homem em formação* no romance. Com este refinamento o tema chegaria a “novas restrições e precisões” (BAKHTIN, 1992, p. 235).

Bakhtin, ao focalizar o romance **de** e o homem **em** formação não pretende simplesmente acompanhar o tema do jovem que vira adulto. Esta temática sempre é atual, independentemente da época em que é abordada. O teórico russo está realmente preocupado é com a morfologia do herói, em sua dimensão antropológica, em direção ao final do processo formativo.

A restrição temática ocorre com a eleição da variante conhecida como “romance de educação ou de formação” (*Erziehungsroman* ou *Bildungsroman*). Tal variante estaria inserida em uma linha cronológica que ligaria a Antiguidade ao século XX, desde a *Ciropedia*, de Xenofonte, até *Os Buddenbrook* e *A Montanha mágica*, de Thomas Mann, passando ao longo de dois milênios por inúmeros autores importantes. Entre as obras destacadas posso enumerar *Gargantua e Pantagruel* (Rabelais), *Telêmaco* (Fénelon), *Agathon* (Wieland), *Titã* (Jean Paul) e os dois *Wilhelm Meister* (Goethe).

Bakhtin lembra que conforme a consideração do tema por parte do teórico a série pode aumentar ou diminuir consideravelmente.

À primeira vista, está claro que a série que acabamos de mencionar contém fenômenos por demais heterogêneos, tanto de um ponto de vista teórico como de um ponto de vista histórico. Certos romances têm um caráter puramente biográfico e autobiográfico, outros não; uns organizam-se em torno da ideia pedagógica da educação do homem, outros se desinteressam dela; uns seguem um plano rigorosamente cronológico, uma evolução no aprendizado do protagonista, e são quase totalmente isentos de enredo romanesco, outros, pelo contrário, organizam-se em torno de um enredo feito de aventuras elaboradas. As diferenças são ainda mais substanciais quando se trata da relação existente entre esses romances e o realismo e, sobretudo, com o tempo histórico real. (BAKHTIN, 1992, p. 236)

Em grande parte dos diferentes tipos do gênero romance, segundo Bakhtin, o enredo, sua composição e a própria estrutura interna da obra postulam um herói imutável, constante, estático. Nesta fórmula de romance, enquanto os “aspectos da vida e do destino do herói” são *grandezas variáveis*, o herói, por seu turno, é uma *grandeza constante* (BAKHTIN, 1992, p. 237). Contudo, é importante ressaltar que

no romance picaresco o herói, de certa forma, é mostrado em um processo de formação pessoal.

Apesar da grande possibilidade combinatória dos elementos constitutivos da organização do caráter, unidade e imagem do herói e da grande variabilidade do produto final, o herói será essa *grandeza constante*. As diferenças estruturais do personagem não alteram o fato de que

o herói é o ponto imóvel e imutável em torno do qual se efetua toda a dinâmica do romance. A constância e a imobilidade interna do herói são as premissas do movimento romanescos. A análise dos enredos romanescos típicos mostra que esses pressupõem um herói preestabelecido, imutável, pressupõem a *unidade estática* do herói. (BAKHTIN, 1992, p. 237)

Além deste tipo que é muito difundido e predominante há aquele em que o homem em devir é representado. Ao contrário da *unidade estática* de herói do exemplo anterior, o teórico destaca que este é uma *imagem dinâmica*.

Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanescos que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. (BAKHTIN, 1992, p. 237)

Uma vez que o tempo passa a fazer parte do interior do homem ficcional, condicionando aquela vida, Bakhtin considera que aquele tipo (ainda que em uma ampla acepção) poderia ser chamado de “*romance de formação do homem*”.

É importante ressaltar aqui que o romance antigo, embora não seja mais constituído dentro do tempo mítico, também não é exatamente relacionado ao tempo histórico. Por isso, a “*formação* (a transformação) do homem varia [...] muito conforme o grau de assimilação do tempo histórico real” (BAKHTIN, 1992, p.238).

A partir desta constatação, Bakhtin estipula cinco diferentes tipos de romance de formação, baseado na relação do enredo com a representação temporal na vida dos personagens.

O primeiro tipo não será um tipo “puro”, tendo a ver com a representação da “temporalidade cíclica” (BAKHTIN, 1992, p. 238). Este tipo estaria ligado à presença do idílio, representando as distintas etapas da vida e as “modificações internas do caráter e da mentalidade” ocorridas no homem no decorrer dos anos. A “evolução

cíclica” da vida estaria presente, em diferentes gradações, na constituição dos demais tipos de romance de formação.

Relacionando-se de forma menos estreita com a representação das idades do homem, o romance de formação também pode apresentar “um segundo tipo de temporalidade cíclica”. A diferente forma de tempo cíclico contida naquele gênero romanesco

consiste em representar um certo modo de desenvolvimento típico, repetitivo, que transforma o adolescente idealista e sonhador num adulto sóbrio e prático – uma trajetória que, no final, é acompanhada de graus variáveis de cepticismo e resignação. (BAKHTIN, 1992, p. 238)

Nesta variante a vida é apresentada como uma escola, uma experiência pela qual o herói deve passar a fim de adquirir a sobriedade e a praticidade adulta, uma jornada que traz consigo “graus variáveis de cepticismo e resignação”. (BAKHTIN, 1992, p. 238) Correspondendo ao tipo clássico de romance de formação do final do século XVIII (especialmente em Wieland e Wetzell), também encontra ecos nas obras de Keller, Hippel, Jean Paul e Goethe.

A terceira tipologia de romance de formação consiste do “tipo biográfico (e autobiográfico)”, que não mais se relaciona com a representação de tempo cíclico. “A transformação é o resultado de um conjunto de circunstâncias, de acontecimentos [...] que modificam a vida”. Tal transformação está inserida no tempo biográfico, passando por “fases individuais não generalizáveis” (BAKHTIN, 1992, p. 239). No desenrolar de seu destino, o homem constrói em simultâneo o seu caráter.

O romance didático-pedagógico representa a quarta variante da tipologia bakhtiniana, apresentando “o processo pedagógico da educação no sentido estrito da palavra” (BAKHTIN, 1992, p. 239). A *Ciropedia* (Xenofonte), o *Telêmaco* (Fénelon) e o *Emílio* (Rousseau) são os exemplos puros deste tipo romanesco. Contudo, em variantes do romance de formação há elementos deste tipo (Goethe, Rabelais) (BAKHTIN, 1992, p. 239).

O mais importante tipo de romance de formação é “o quinto e último.” Nele a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica. A formação do homem efetua-se no *tempo histórico* real, necessário, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico (BAKHTIN, 1992, p. 239).

Importantíssima é a observação de Bakhtin sobre a diferença entre este e os quatro tipos anteriores. Previamente, enquanto o homem mudava, o mundo era o mesmo. A realidade era, de certa forma, estável e o mundo concluído. O desenvolvimento do homem ocorria dentro de uma época determinada. Quando as mudanças “externas” aconteciam eram secundárias, sem alterar “os fundamentos do mundo”. Afirma o autor:

O que esse mundo concreto e estável esperava do homem em sua atualidade era que este se adaptasse, conhecesse as leis da vida e se submetesse a elas. Era o homem que se formava e não o mundo: o mundo, pelo contrário, servia de ponto de referência para o homem em desenvolvimento. (BAKHTIN, 1992, p. 239)

Esta concepção torna-se ainda mais significativa para este trabalho, porque o contexto que aqui abordo, séculos XX e XXI, precisa dar conta da representação (e de sua conseqüente interpretação) perante um mundo fragmentado e multifacetado. Desta forma, a problemática ocorre em duas frentes, o mundo sempre cambiante e o homem em devir estão paralelamente em conflito. No mundo Após-Modernismo, o mundo da era audiovisual, esta representação ganhará contornos bem mais amplos e um crescente nível de problematização.

Voltando a Bakhtin, por ora, até o surgimento do quinto tipo de romance de formação, a evolução e seus frutos pertenciam à biografia do herói. O mundo permanecia estático. Se “o mundo, mesmo quando concebido como experiência e escola”, permanecia como um dado imutável, só cambiava para o indivíduo que o estudava. Na maior parte dos resultados, o mundo era revelado “mais pobre e mais seco do que parecia no princípio”. A partir daí a representação da formação ocorre de modo diferente. Em *Wilhelm Meister* (Goethe), a formação do homem não é mais

um assunto particular. O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. (BAKHTIN, 1992, p. 240)

Neste novo contexto, a passagem ocorre no herói e através dele. Ele não se tornará um homem semelhante aos de mesma idade, como ocorria na representação do tempo cíclico, nem se tornará maduro como no tipo biográfico de romance de formação, pois: “Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito”. É um tipo de romance que aponta para o futuro, para a “força

organizadora” deste, uma vez que este tempo vindouro não é mais “relativo à biografia privada”, mas “ao futuro histórico”. Uma vez que os “*fundamentos da vida*” estão mudando, o homem deve adaptar-se e mudar com eles. Como estipula o teórico russo,

não é de surpreender que, nesse tipo de romance de formação, os problemas sejam expostos em toda a sua envergadura, pois que se trata da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, da iniciativa criadora. A imagem do homem em devir perde seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca numa esfera totalmente diferente, na esfera espaçosa da existência histórica. Este é o último tipo do romance de formação, o tipo realista. (BAKHTIN, 1992, p. 240)

Esta concepção da formação histórica do homem estaria presente na maioria dos grandes romances de cunho realista, ou seja, sempre que o tempo histórico estiver assimilado. Ainda que este seja o tipo mais acabado e mais afeito ao recorte teórico de Bakhtin (o nível de assimilação do tempo histórico no romance), este não pode ser “compreendido independentemente” dos demais quatro tipos, especialmente do segundo tipo. O romance de educação propriamente dito (fundado por Wieland) foi que preparou diretamente o romance como realizado por Goethe: foi nesse tipo de romance que já foram colocados, de uma forma embrionária, os problemas da realidade e das possibilidades do homem e o problema da iniciativa criadora. (BAKHTIN, 1992, p. 241)

Em outro artigo de fôlego presente no volume *Questões de literatura e de estética*, “O Discurso no Romance”, Bakhtin discute a fundo a característica polidiscursiva e, é claro, o papel desempenhado pelo romance de formação no desenvolvimento deste fenômeno narrativo.

Bakhtin observa que o “artista-prosador” tem à sua frente uma miríade de possibilidades decorrentes da própria “multiformidade social plurilíngue” do objeto discursivo. Este objeto seria para o prosador a “concentração de vozes multidiscursivas” que criam o ambiente propício para sua própria voz, permitindo que a sua própria enunciação artística seja apresentada.

Este discurso que traz consigo os “já ditos” e a interação com as enunciações de outrem ou da sociedade é inevitável e vivamente interativo. Apenas o “Adão mítico” (homem zero ou original) fugiria desta “orientação dialógica”. Pois a vida social e o passar dos anos criam novas possibilidades e perspectivas, um verdadeiro

multiverso discursivo dentro de um mundo uno. Novos traços literários, ideológicos e sociais ocorrem em paralelo com a ocorrência e absorção de diferentes conteúdos semânticos e axiológicos.

A própria língua literária oral e escrita, única não só em relação aos seus índices gerais linguísticos abstratos, mas também nas suas formas de interpretação destes momentos abstratos, é estratificada e plurilíngue no seu aspecto concreto, objetivamente semântico e expressivo. (BAKHTIN, 1990, p. 96)

Ao lado dos diferentes gêneros, os diferentes jargões profissionais também ajudam a tornar mais rico e complexo o fenômeno da estratificação da língua. As linguagens técnicas, além de distinguirem-se no léxico, mas também em suas intenções, “formas estas de interpretação e de apreciação concretas” (BAKHTIN, 1992, p. 96).

E desta verdadeira galáxia que compõe cada idioma, a língua literária do romancista absorve elementos mantendo seus traços característicos e transforma-os de acordo com a sua intenção semântica.

O prosador-romancista [...] acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda (pois isto contribui para a sua tomada de consciência e individualização). (BAKHTIN, 1990, p. 104).

Ao longo desta tese voltarei a tratar das diferentes vozes presentes tanto no romance quanto no cinema narrativo, bem como os diferentes elementos do romance de formação presentes no *corpus* ficcional a ser analisado.

Entre os aspectos ressaltados encontram-se as relações mestre-aprendiz (quando estas ocorrem), a maturação intelectual e afetiva do protagonista, as relações de amizade, o papel dos personagens coadjuvantes ou laterais, a presença do elemento idílico nos questionamentos do protagonista, o desvio do rumo almejado, dentre outros elementos.

Os ecos idílicos também são abordados, sendo analisada a sua função escapista e sua possível importância para a tomada (ou não) de consciência do protagonista em crise. O amor idealizado de Wilhelm por Mariane e a sua falhada “missão teatral”, a ideia de Holden em fugir para o mato e deixar o mundo “falso”

para trás e a vontade expressa por Max Fischer de ir à Rushmore “pelo resto da vida” são distintas ocorrências do idílio na narrativa de formação.

Sendo este um trabalho comparativo interdisciplinar que busca ver como a tradição de tal gênero de romance dialoga com o cinema, certamente me deparo com outros aspectos lacunares. Embora haja inúmeros exemplos de filmes que seguem linha semelhante à do *Bildungsroman*, também há poucos estudos de maior fôlego (além de artigos) no que tange à ficção cinematográfica de formação e amadurecimento. Estando consciente das limitações em que estarei enquadrado, pretendo que esta tese sirva de referencial teórico para futuros estudos que por ventura tangenciem a discussão aqui efetuada.

Ao final deste trabalho, após a análise do *corpus* e do diálogo com outras obras literárias e cinematográficas postulo a existência, dentro do conceito de *ficção de formação*, de um *cinema de formação*, herdeiro da tradição ocidental do *Bildungsroman*.

### 1.3 Na tradição do romance de formação

Como já foi mencionado na introdução, o termo *Bildungsroman* só poderia ser perfeita e adequadamente aplicado a uma vertente romanesca produzida entre os séculos XVIII e XIX.

Entretanto, a sua aplicação na crítica e na teoria literária continua em uso devido à sua consagração. Este processo é perfeitamente explicável, porque, apesar de suas ambiguidades e/ou imprecisões, o termo evoca uma certa comunhão entre o autor e o leitor, por este (muitas vezes) já ter um conhecimento prévio do jargão e dos referenciais que ele traz consigo.

O amadurecimento ou crescimento (seja físico, artístico ou emocional) é, antes de formar um gênero ficcional, um tema literário. Quando este tema condiciona a biografia do(s) protagonista(s) entra-se no âmbito da ficção de formação.

Este termo (ficção de formação) é vantajoso por ser mais amplo do que *Bildungsroman*, pois, além de poder englobar a produção audiovisual, abarca sem maiores discrepâncias (metodológicas, semânticas) o romance de artista, o de escola, o de viajante, etc.

O historiador literário italiano Franco Moretti enxerga o *Bildungsroman* como um gênero tipicamente europeu, intimamente ligado aos cenários do Velho Mundo, realizando uma leitura muito reduzida e uma teorização restritiva sobre aquela classe de ficção. O século XIX (talvez o mais dinâmico no que tange a mudanças no mapa político) condicionaria – de acordo com a amplitude de cenário do romance – o subtipo narrativo correspondente.

Se a literatura picaresca, segundo Moretti, tinha como cenário “estradas e cidades”, também o *Bildungsroman* é assim constituído. No entanto, na primeira vertente a ação era enfatizada na estrada, “onde a vida é livre e interminavelmente aberta”. Por seu turno, “na evolução do *Bildungsroman*, ao contrário, a estrada desaparece passo-a-passo e o primeiro plano é ocupado pelas grandes capitais – Londres, Paris, São Petersburgo, Madri...” (MORETTI, 2003, p. 75).

Com este deslocamento representacional (do interior para a cidade grande) é construída dentro do *Bildungsroman* a dicotomia entre a metrópole e o resto do país. Com esta reconfiguração cartográfica-literária, segundo o crítico, o “cenário cosmopolita” resulta em novos elementos de importância na produção ficcional.

A disparidade de idade, em primeiro lugar: os velhos no vilarejo, os jovens na cidade. Assimetria com base na realidade, naturalmente (a urbanização é principalmente para os jovens), e através da qual o *Bildungsroman* redefine a não-contemporaneidade dos Estados-nações europeus como um fato *fisiológico* – deixando para trás as tensões patológicas dos romances históricos. (MORETTI, 2003, p. 75)

Esta oposição metrópole/interior significa também a dicotomia velho/novo que, segundo Moretti,

se sobrepõe a esta outra: família e estranhos. No vilarejo, não apenas as mães (ou mães substitutas) estão sempre presentes, mas cada relacionamento importante assume a forma de um laço de família [...]. Na cidade grande, porém, os heróis do *Bildungsroman* se transformam da noite para o dia de “filhos” em “jovens”: seus laços afetivos não são mais verticais (entre gerações sucessivas), mas horizontais, dentro da mesma geração. São atraídos para aqueles rostos desconhecidos mas congeniais, vistos nos jardins, ou no teatro; futuros amigos, ou rivais, ou ambos. (MORETTI, 2003, p. 76)

A partir das citações acima, podemos ver que Franco Moretti considera o *Bildungsroman* como produto de um contexto histórico e geográfico específico, a Europa em transição para a formação das grandes cidades. Como herança desta transição ficou a metrópole como cenário principal do romance modernista.

E como eu me referia na Introdução, a ficção de formação na era audiovisual herda aspectos formais e temáticos do *Bildungsroman*, bem como inovações da literatura modernista. Na era audiovisual, a ficção (principalmente a de formação) é de cunho predominantemente metropolitano ou, no mínimo, urbano. Tendo o processo de superação (em número de habitantes e atividade econômica e artística) da cidade grande em relação ao interior ocorrido na Europa em um período mais ou menos concomitante à erupção da estética modernista, é lógico que esta mudança condicionaria a produção artística posterior. Na observação de Malcolm Bradbury,

se um dos temas da literatura modernista é o desligamento e a perda, outro é a emancipação artística – de modo que não só Dedalus em *A portrait of the artist as a young man*, mas também Paul Morel em *Sons and lovers*, George Willard em *Winesburg, Ohio* e muitos outros heróis literários encontram-se todos, no fim de seus romances, à beira de uma redefinição pessoal urbana --, como se a busca tanto de si quanto da arte só pudesse se fazer sob as luzes da cidade, expondo-se existencialmente a ela, onde, como nas expressivas palavras de Julius Harte em seu poema *Viagem a Berlim*, a pessoa é “violentamente lançada à vida selvagem”. (BRADBURY, 1989, p. 80)

Com o novo *modus vivendi*, a representação mimética absorve em sua constituição os influxos da nova percepção do tempo. Como observa James McFarlane,

as dimensões do espaço e do tempo haviam começado a se alterar de modo perceptível. Conforme melhoravam os meios de comunicação, as distâncias diminuía. Assim como o ritmo mais febril da vida urbana se impunha a setores mais largos da sociedade, da mesma forma os acontecimentos ocorriam com maior rapidez e todo o andamento da vida se acelerava. (McFARLANE, 1989, p. 60)

Este contexto da virada do século, influenciado pela filosofia de Henri Bergson e pela incipiente psicologia freudiana, foi terreno fértil para que certo grupo de escritores contemporâneos reconfigurassem a representação temporal. Randall Stevenson, em seu *Modernist Fiction : an introduction*, a partir de ideias de Virginia Woolf, afirma:

Much of her fiction in the years that followed, and modernist writing generally, gave up, amended or abbreviated the chronological sequence, the

vision of life as a series, which had conventionally structured the novel in the nineteenth century. The progressive, sequential development of the *Bildungsroman*, for example – tracing its central figure's life, step by step, over many years from birth to maturity – is at a considerable remove from the work of Joyce or Woolf, following their protagonists through only single days in *Ulysses* (1922) or *Mrs. Dalloway* (1925).

These and other novels of the 1920s show the final results of innovations in chronology and structure whose development – like the movements into interior monologue and stream of consciousness [...] – occurred more or less progressively throughout the earlier years of the century. In several ways Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu* provides an ideal starting-point for an analysis of such developments. (STEVENSON, 1992, p. 87)<sup>2</sup>

Partindo do exemplo de Proust e levando em conta observações de Genette e de Bakhtin sobre o tempo da narrativa, Stevenson ressalta que

[...] one of the most obvious appeals of narrative art in general is the possibility it offers of reshaping into desired or significant order the flow of life, which – in actuality's casual juxtapositions and bland successions – may offer of itself little particular shape or significance at all. (STEVENSON, 1992, p. 88)<sup>3</sup>

Outra observação interessante para esta discussão, principalmente em relação a *O apanhador no campo de centeio*, é sobre a perspectiva temporal da narração em primeira pessoa.

Fiction in the first person, on the other hand, may plausibly be arranged more idiosyncratically, particularly since most first-person narrators retain an awareness of two strands of time rather than one – of the time lived through while events are narrated, as well as of the time during which these events were experienced. What happens on Monday is recorded on Tuesday, and first-person narrators may well begin with Tuesday, with the time of writing, rather than with Monday.

---

<sup>2</sup>Muito da sua ficção nos anos seguintes, e a escrita modernista em geral, desistiu, corrigiu ou abreviou a sequência cronológica, a visão da vida como uma série, que tinha convencionalmente estruturado o romance no século XIX. O desenvolvimento progressivo, sequencial, do *Bildungsroman*, por exemplo - traçando a vida de sua figura central, passo a passo, durante muitos anos do nascimento à maturidade - está em uma considerável eliminação da obra de Joyce ou Woolf, seguindo seus protagonistas através de um único dia em *Ulysses* (1922) e *Sra. Dalloway* (1925).

Estes e outros romances da década de 1920 mostram os resultados finais de inovações na cronologia e na estrutura cujo desenvolvimento - como as tendências para o monólogo interior e o fluxo de consciência [...] - ocorreu mais ou menos progressivamente através dos primeiros anos do século. De várias formas *Em Busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, fornece um ponto de partida ideal para uma análise de tais desenvolvimentos (STEVENSON, 1992, p. 87).

<sup>3</sup> [...] um dos mais óbvios recursos da arte narrativa em geral é a possibilidade que ela oferece de reconfigurar na ordem desejada ou significativa o fluxo da vida, que - em justaposições informais e sucessões insossas - pode oferecer de si mesmo pouca forma em especial ou significação (STEVENSON, 1992, p. 88).

They may further disrupt the chronology of events by following the order in which they are recalled, rather than the order in which they occurred. (STEVENSON, 1992, p. 88-89)<sup>4</sup>

Ainda tendo Marcel Proust como baliza, Stevenson comenta o papel da memória naquele tipo de narrador. A narração efetuada pelo próprio personagem permite, com intenções mais realistas ou não, que os sentidos (audição, olfato, paladar, bem como outros acontecimentos presentes) suscitem associações de ideias. Desta forma, digressões enriquecem o fluxo narrativo por quebrar a linearidade temporal dominante durante o século XIX. Salinger, leitor de Proust, constrói as lembranças do protagonista de seu romance, Holden Caulfield, permeadas de tal artifício.

Proust thus occupies a pivotal position between fiction of the nineteenth century and modernism. In several ways, in subject at least, *A la recherche du temps perdu* resembles the nineteenth century *Bildungsroman*. Like *David Copperfield*, it is a highly personal story, almost an autobiography, following the development of a hero from childhood to adulthood, from naivety to maturity. Yet at the same time, if *A la recherche du temps perdu* is not original in subject, its treatment of its subject moves toward modernism's characteristic commitment to change and innovation in form. As Genette suggests, by extending so widely and variously narrative's potential for 'temporal autonomy', Proust provides models for the 'disconcerting proceedings' of many later modernist writers. (STEVENSON, 1992, p. 92)<sup>5</sup>

Como observei ao citar Moretti, a literatura modernista (assim como a pós-modernista) apresenta semelhanças e continuidades com a literatura do século XIX - a inovação tem limites. Na citação anterior, Stevenson marca a posição importante de Proust nesta transição e, o mais importante para este trabalho, realça que *Em*

---

<sup>4</sup> A ficção em primeira pessoa, por outro lado, pode plausivelmente ser arranjada mais idiossincriticamente, especialmente uma vez em que a maioria dos narradores em primeira pessoa retêm uma consciência de duas linhas de tempo ao invés de uma - do tempo vivido enquanto os eventos são narrados, assim como o tempo durante o qual estes eventos foram vividos. O que acontece na segunda-feira é lembrado na terça e os narradores em primeira-pessoa podem bem começar com a terça, com o tempo da escrita, em vez de começar com a segunda. Eles podem romper adiante a cronologia dos eventos ao seguir a ordem na qual eles são recordados, em vez de na ordem nos quais eles ocorreram (STEVENSON, 1992, p. 88-89).

<sup>5</sup> Proust assim ocupa uma posição crucial entre a ficção do século XIX e o Modernismo. De várias formas, pelo menos no assunto, *Em Busca do tempo perdido* assemelha-se ao *Bildungsroman* do século XIX. Como *David Copperfield*, é uma história altamente pessoal, quase uma autobiografia, seguindo o desenvolvimento de um herói da infância à vida adulta, da inocência à maturidade. Ainda ao mesmo tempo, se *Em Busca do tempo perdido* não é original no assunto, o seu tratamento do assunto vai ao encontro do característico compromisso do Modernismo com a mudança e a inovação na forma. Como Genette sugere, ao estender tão ampla e variadamente o potencial da narrativa por "autonomia temporal", Proust fornece modelos para os "procedimentos desconcertantes" de muitos escritores modernistas posteriores (STEVENSON, 1992, p. 92).

*Busca do tempo perdido* se assemelha ao *Bildungsroman* do século XIX. O formato e o assunto não seriam originais, o modo de lidar com o assunto, sim.

E uma vez que estamos falando na ficção formativa, em seu capítulo dedicado ao tempo modernista (“Time”), Randall Stevenson observa que a violência da Primeira Guerra interrompeu além de um estilo de vida (*belle époque*) a crença no progresso indefinido e contínuo. Levando em conta a crença darwiniana na ‘sobrevivência do mais apto’, o autor acrescenta que

Victorian fiction, if not exactly demonstrating the ‘survival of the fittest’, often follows characters who progress through time to realize their own potential, and fit in with society, as fully as possible. This process is central to the *Bildungsroman* form, following individual life sequentially through its day-by-day, year-by-year development. Within and beyond the *Bildungsroman* form, as Virginia Woolf remarks, ‘peace and prosperity were influences that gave the nineteenth-century writers a family likeness’. As she goes on to suggest, part of this likeness was their shared assumption of the meaningfulness of history, public or personal; of the coherence of development through time (STEVENSON, 1992, p. 140-41).<sup>6</sup>

E se o mundo (ou a percepção artística do mundo) não é mais a mesma do mundo vitoriano, conforme a descrição de Virginia Woolf e como já havia sido notado na citação prévia, a literatura acompanha a(s) tendência(s). E uma das tendências naquele quadrante era a discussão sobre a arte e sobre a escrita e, especificamente, do romance enquanto peça de arte, “as a genre with its own specific formal and structural properties”<sup>7</sup>. (STEVENSON, 1992, p.156) Ainda segundo Stevenson, este novo contexto, com a expansão do público leitor e uma maior facilidade de impressão, favoreceu à ousadia artística: “These changes made it financially possible for novels to address specific tastes within the novel-reading public, rather than trying, more or less, to reach it all.”<sup>8</sup> (STEVENSON, 1992, p. 157)

---

<sup>6</sup> A ficção vitoriana, se não demonstra exatamente a “sobrevivência do mais forte”, frequentemente segue personagens que progredem ao longo do tempo até perceberem seu próprio potencial e adequem-se à sociedade, tão completamente quanto possível. Este processo é central para a forma do *Bildungsroman*, seguindo a vida do indivíduo sequencialmente através de seu desenvolvimento dia-a-dia, ano por ano. Dentro e além da forma do *Bildungsroman*, como Virginia Woolf observa “a paz e a prosperidade foram influências que deram aos escritores do século XIX um parentesco”. Ela acrescenta sugerindo que parte desta semelhança era a suposição compartilhada da significação da história, pública ou pessoal; da coerência do desenvolvimento através dos tempos. (STEVENSON, 1992, p.140-41)

<sup>7</sup> “como um gênero com suas próprias propriedades formais e estruturais específicas”. (STEVENSON, 1992, p.156)

<sup>8</sup> “Estas mudanças tornaram financeiramente possível que os romances fossem dirigidos a gostos específicos dentro do público leitor de romances, em vez de tentar, mais ou menos, alcançar a todos”. (STEVENSON, 1992, p.156)

Naquela época de mudança generalizada, já notamos que embora o subgênero do *Bildungsroman* tenha sofrido os influxos da nova percepção, a representação da formação do homem permaneceu atual. Só que a importância que a reflexão (ou teorização) sobre as artes haviam adquirido passou a permear a composição literária.

Another symptom of this shift of values and interests, and of the increasing centrality of art in fiction generally, appears in a gradual change away from the *Bildungsroman* and towards the *Künstlerroman* – the novel which follows growth towards maturity as an artist rather than only as an individual. In the early years of the century, the *Bildungsroman* remained a popular, frequently used form – in Somerset Maugham's *Of Human Bondage* (1915); Arnold Bennett's *Clayhanger* series (1910-18) or D. H. Lawrence's *Sons and Lovers*, for example.

[...]

For modernist authors, growth came to be considered more and more exclusively in terms of artistic rather than personal maturity. Modernist fiction often follows central characters who move towards a point at which, however orderly or otherwise their actual personal lives, they can at least make of their experience something coherent in terms of vision, if not in fact. (STEVENSON, 1992, p. 157-58)<sup>9</sup>

Uma vez exemplificado como as inovações posteriormente consolidadas pela crítica literária como modernistas e o contexto da virada do século condicionaram as mudanças do romance, bem como diferentes nuances possíveis no tratamento do tema do desenvolvimento pessoal, é útil terminar citando outro estudioso do período. Douglas Mao, em seu volume *Fateful Beauty: Aesthetic Environments, Juvenile Development, and Literature 1860-1960*, seguindo Franco Moretti (autor de *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (1987)), tece uma importante consideração sobre o novo teor da narrativa de formação.

Several influential critics have argued that European and North American writers in the twentieth century turned away from the nineteenth century's delight in narrating how young people mature and devoted themselves instead of stories about how young people do *not* mature, about how life in the modern world is an affair of stagnation or regress.

[...]

---

<sup>9</sup> Outro sintoma deste câmbio de valores e interesses, e da crescente centralidade da arte na ficção em geral, aparece no gradual deslocamento do *Bildungsroman* em direção ao *Künstlerroman* - o romance que persegue o crescimento rumo à maturidade enquanto artista em vez de apenas enquanto indivíduo. No início do século, o *Bildungsroman* permanecia uma forma popular, frequentemente usada - em *Servidão Humana* (1915) de Somerset Maugham; na série *Clayhanger* (1910-18) de Arnold Bennett ou em *Filhos e Amantes* de D.H. Lawrence, por exemplo. Para os autores modernistas o crescimento passou a ser considerado cada vez mais exclusivamente em termos de maturidade artística em vez de pessoal. A ficção modernista frequentemente segue personagens centrais que dirigem-se a um ponto no qual, embora ordenadas ou não suas reais vidas pessoais, eles podem ao menos fazer de suas experiências algo coerente em termos de visão, se não de fato. (STEVENSON, 1992, p. 157-58)

Franco Moretti has argued that even by the time of George Eliot and Gustave Flaubert, “the historical and cultural configuration which had made the *Bildungsroman* possible and necessary had come to an end” (226). Not only had it become difficult to believe that “the biography of a young individual” could be “the most meaningful viewpoint for the understanding and the evaluation of history” (227); by the turn of the century, according to Moretti, youth had begun “to despise maturity,” to “define itself in revulsion from” age, to look “for its meaning within itself” because adults niches had ceased to seem remotely hospitable (231). (MAO, 2008, p. 10)<sup>10</sup>

Douglas Mao observa que, apesar de as mudanças ocorridas terem acabado com a forma tradicional daquele gênero, o tema permanece atual, uma vez que “the dream of the individual’s flowering into harmony with society may have been subjected to new kinds of skepticism, but *interest* in how young people become adults they become remained high” (MAO, 2008, p.11)<sup>11</sup>.

Esta pertinente observação de Mao ilustra bem o intuito deste trabalho, rastrear de que modo(s) este tema se modifica ao longo da era audiovisual. Esta inospitalidade do mundo adulto será abordada através da análise das obras. No entanto, é importante notar que a grandiosidade histórica que Moretti via no gênero esmaeceu com o Modernismo. Além da incompatibilidade com o mundo adulto o herói precisa enfrentar a própria imaturidade e a incompetência psicológica. Estes problemas, mais do que o contexto histórico, são o que importam. Sem eles não existiriam as obras.

---

<sup>10</sup> Vários críticos influentes defendem que os escritores europeus e norte-americanos no século XX trocaram o deleite do século XIX, em narrar como pessoas jovens amadurecem e entregam-se, pelo de histórias sobre como jovens não amadurecem, sobre como a vida no mundo moderno é um caso de estagnação ou regresso.

[...]

Franco Moretti defende que mesmo no tempo de George Eliot e Gustave Flaubert, “a configuração histórica e cultural que tinha tornado o *Bildungsroman* possível e necessário já tinha chegado a um fim” (226). Não só tinha se tornado difícil acreditar que “a biografia de um jovem indivíduo” poderia ser “o ponto de vista mais significativo para a compreensão e avaliação da história” (227); na virada do século, de acordo com Moretti, a juventude tinha começado a “desprezar a maturidade”, a “definir-se em repulsão à” idade, a procurar “por seu significado em si mesmo” porque setores adultos não pareciam nem remotamente hospitaleiros (231). (MAO, 2008, p. 10)<sup>10</sup>

<sup>11</sup> “O sonho do florescimento do indivíduo em harmonia com a sociedade pode ter sido sujeito a novos tipos de ceticismo, mas o *interesse* em como os jovens tornam-se os adultos em que se tornam permaneceu alto.” (MAO, 2008, p.11)

## 2 J. D. SALINGER

Ao obter a baixa do serviço militar, Salinger tenta manter-se com a venda de suas histórias. Em 1945, “I’m Crazy” torna-se o primeiro conto sobre Holden Caulfield publicado. No ano seguinte, ocorre a tão aguardada estreia na *New Yorker*, com o anteriormente “censurado” “Slight Rebellion of Madison”. Ainda em 1946, uma narrativa de média extensão sobre Holden é aceita para publicação, mas o autor desiste da edição e resgata os originais.

Dois anos depois, a mesma *New Yorker* publica “Um dia ideal para os peixes-banana” (“A Perfect Day for Bananafish”). Assina então um contrato com o prestigiado periódico, o que faz desse mesmo ano um autêntico divisor de águas na sua trajetória artística, passando a publicar menos frequentemente e a obter mais reconhecimento, tendo contos publicados no *Prize Stories* de 1949 e de 1950.

Em 1951, o autor obtém o reconhecimento do grande público com a edição de *O apanhador no campo de centeio* (*The Catcher in the Rye*). O romance de Salinger é um monólogo proferido pelo adolescente Holden Caulfield que conta “esta coisa de louco que aconteceu perto do Natal passado” a um interlocutor terapeuta não-identificado.

Após ser expulso por insuficiência acadêmica de sua terceira escola, Holden tem vontade de abandoná-la, mas não pode chegar em casa antes do Natal para seus pais não descobrirem e passarem a festa desapontados. Fugindo do sistema escolar que considera falso, cheio de esnobismo, de estupidez e crueldade, lança-se a uma aventura nas ruas de New York.

Todavia, o mundo exterior revela-se ainda mais falso e sórdido do que a escola. As pessoas com as quais cruza em sua breve jornada pela **Big Apple** também são fingidas, pretensiosas, mentirosas, presunçosas. Porém, como lembra Mollie Sandock, Holden sente repulsa não apenas

[...] by the insincerity and self-promotion of the “phonies”, “hot-shots,” “jerks”, “bastards,” and “morons,” but by the phoniness that is excellence corrupted:

Holden's brother D. B., the Lunts, and Ernie the piano player are corrupted by the success of what they do well. (SANDOCK, 1994, p. 966)<sup>12</sup>

E o próprio Holden também se mostra consciente de agir muitas vezes como aqueles a quem despreza. Talvez por isso seja recorrente a sua preocupação em dizer que está falando a verdade.

Outro motivo de sofrimento para Holden é a impossibilidade de estabelecer um nível de comunicação adequado com aqueles a quem recorre. A única pessoa que efetivamente sabe comunicar-se com ele é a sua irmã de dez anos, Phoebe. São a inocência e a atenção desta que o encorajam a voltar e encarar os pais.

Além da “ainda” inocente Phoebe, apenas seu irmão Allie, falecido aos dez anos e, portanto, eternamente uma criança, inclui-se entre as pessoas que Holden considera importantes: “He wants what is “nice” to be proof against change; he dreams of saving children from falling “over the cliff” into the adult world, so much of which disgusts him.” (SANDOCK, 1994, p. 966)<sup>13</sup>

O anteriormente citado conto “I’m Crazy”, publicado em 1945, apresenta a personagem Holden Caulfield em duas cenas que o autor viria a aproveitar mais tarde, ao incluí-las em seu único romance (FRENCH, 1966, p. 64). “Slight Rebellion off Madison”, estreia de Salinger na revista *New Yorker*, traz de volta Holden. O material deste último conto também viria a ser reutilizado na redação final de *O apanhador no campo de centeio*. Além de protagonizar estas duas obras, a personagem já tivera seu nome citado anteriormente em outras histórias escritas por Salinger durante a Guerra.

## 2.1 *O apanhador no campo de centeio*

Ao longo dos sete primeiros capítulos, até o momento da partida de Holden da Pencey Prep, temos a apresentação do caráter do protagonista e de seus

---

<sup>12</sup> [...] pela insinceridade e autopromoção dos “falsos” (phonies), “idiotas” (jerks), “canalhas” (bastards) e “imbecis” (morons), mas também pela falsidade que é excelência corrompida: o irmão de Holden, D. B, os Lunts e o pianista Ernie são corrompidos pelo sucesso daquilo que eles fazem bem. (SANDOCK, 1994, p. 966)

<sup>13</sup> “Ele quer que aquilo que é “agradável” seja à prova de mudanças; ele sonha em salvar as crianças de caírem “do penhasco” para dentro do mundo adulto, no qual muita coisa o repugna”. (SANDOCK, 1994, p. 966)

conflitos internos. Até o final do livro, embora o leitor não saiba o que vai acontecer, veremos que os problemas pelos quais o rapaz passa tem a ver com crenças e sentimentos expostos no início do romance.

Salinger inicia seu diálogo com a tradição literária desde o primeiro parágrafo. Ao dizer que não vai seguir a “lenga-lenga” estilo David Copperfield (exemplo de *Bildungsroman* tradicional que Randall Stevenson cita para opor à obra-prima de Proust) (ver capítulo 1.3), o autor ao mesmo tempo se insere na tradição da ficção formativa e a “renega”, pois o narrador anuncia que vai fazer algo diferente. A concentração dos eventos narrados (rememorados) ao longo de apenas três dias está de acordo com a nova expressão da temporalidade na narrativa. Se autores como os já citados James Joyce e Virginia Woolf exploraram as duas vertentes, a que acompanha os personagens ao longo dos anos, também realizaram o reverso, a concentração da ação de romances em apenas um dia.

Embora aparentemente tais autores não estejam entre os preferidos de Salinger (ao contrário de seu estimado Proust), sem dúvida eles abriram caminhos que, nas duas décadas que separam suas obras máximas e a produção de Salinger, já haviam sido incorporados à tradição da literatura. E ainda mostrando um aspecto de certa forma inovador, a narração efetuada por Holden ocorre pouco tempo após os fatos recordados. Ao contrário de grande parte da literatura que trabalha com memórias, não se trata das lembranças de um homem amadurecido ou temporalmente distante dos fatos relatados. É o relato de alguém que passou por uma mudança, mas ainda está elaborando o entendimento acerca do que foi vivenciado.

Simultaneamente às marcas espaço-temporais da narração, no parágrafo inicial são apresentados traços do caráter do personagem. Um deles é a facilidade com que se chateia, outro é uma dose de contradição. Embora diga que não vai contar sua "maldita autobiografia", o seu recorte textual (período natalino) é expandido todo o tempo através das recorrentes digressões e associações de ideias. Ao enumerar vários momentos de sua infância e, principalmente, da adolescência, Holden acaba compondo a sua biografia - o que viveu, o que sentiu e como isto contribuiu para o seu estado emocional atual.

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have about two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my father. They're *nice* and all - I'm not saying that - but they're also touchy as hell. Besides, I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything. I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas just before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy. I mean that's all I told D. B. about, and he's my *brother* and all. He's in Hollywood. That isn't too far from this crumby place, and he comes over and visits me practically every week end. He's going to drive me home when I go home next month maybe. He just got a Jaguar. One of those little English jobs that can do around two hundred miles an hour. It cost him damn near four thousand bucks. He's got a lot of dough, now. He didn't use to. He used to be just a regular writer, when he was home. He wrote this terrific book of short stories, *The Secret Goldfish*, in case you never heard of him. The best one in it was "The Secret Goldfish." It was about this little kid that wouldn't let anybody look at his goldfish because he'd bought it with his own money. It killed me. Now he's out in Hollywood, D. B., being a prostitute. If there's one thing I hate, it's the movies. Don't even mention them to me. (SALINGER, 1991, p. 1)<sup>14</sup>

Entretanto, é importante ressaltar que ele é fiel em preservar os pais. Sua mãe só aparece na cena em que ele visita Phoebe, seu pai é apenas mencionado. Em uma história carregada de elementos simbólicos, o relato inicial daqueles dias depressivos é o momento em que Holden, sozinho no topo de uma colina, "tipo que se despede" do internato Pencey Prep, de onde acaba de ser expulso, assistindo ao jogo de futebol entre aquela escola e a equipe de Saxon Hill.

---

<sup>14</sup> Se você quer realmente escutar, a primeira coisa que provavelmente vai querer saber é onde eu nasci, e como foi a porcaria da minha infância e o que meus pais faziam antes de eu nascer e tudo, e todo aquele cocô tipo David Copperfield, mas eu não estou com vontade, se você quer saber a verdade. Em primeiro lugar, essas coisas enchem e, em segundo lugar, meus pais teriam uma hemorragia cada um se eu falasse qualquer coisa particular deles. Eles são muito sensíveis sobre coisas assim, especialmente meu pai. Eles são *legais* e tudo – não estou falando isso – mas eles também são sensíveis pra diabo. Além disso, não vou contar minha maldita autobiografia ou qualquer coisa. Só vou contar essa coisa de louco que me aconteceu no Natal passado antes de eu me esgotar e vir pra cá me recuperar. Isso é tudo que eu contei ao D. B. que é meu *irmão* e tudo. Ele está em Hollywood. Não é muito longe deste pardieiro e ele vem me visitar quase todo o fim de semana. Ele vai me levar de volta pra casa, talvez no mês que vem. Ele comprou um Jaguar. Uma daquelas coisinhas inglesas que podem fazer cerca de duzentas milhas por hora. Custou quase quatro mil dólares. Ele tem muito dinheiro agora. Antes não tinha. Ele costumava ser só um escritor, quando estava em casa. Ele escreveu um magnífico livro de contos, *O Peixe dourado secreto*, caso não tenha ouvido falar. O melhor era "O Peixe dourado secreto". Era sobre um garotinho que não deixava ninguém ver seu peixe dourado porque ele tinha comprado com seu próprio dinheiro. Isso me mata. Agora ele está em Hollywood, D. B., se prostituindo. Se tem uma coisa que eu odeio, são os filmes. Nem fale neles para mim (SALINGER, 1991, p.1).

A “queda” de Holden começa antes da visita ao professor Spencer e se aprofunda ao longo dos próximos 23 capítulos chegando ao ápice após o garoto partir do apartamento do professor Antolini, quando ela fica mais severa.

Entre os capítulos 3 e 4 somos apresentados a dois personagens, ambos veteranos de Holden na escola, que ajudam a desvendar, por comparação, a figura do protagonista. Ackley e Stradlater suscitam comportamentos opostos da parte de Holden em relação a eles.

Robert Ackley tem o costume de chegar sorrateiramente ao quarto de Holden, pois não suporta o colega que coabita com este, Ward Stradlater. Ackley<sup>15</sup> é um sujeito intrometido, relaxado, inconveniente, incapaz de compreender as ironias que Holden lhe dirige. Além destes defeitos, o rapaz tenta ser superior por ser dois anos mais velho do que Holden. E no feixe de contradições que afloram entre o trio Holden-Ackley-Stradlater, uma delas é a acusação, por Ackley, de que Stradlater exhibe uma atitude de superioridade.<sup>16</sup>

Stradlater, popular e bem-sucedido com as garotas, mostra atributos suficientes para despertar a inveja de Ackley (cujo nome soa como acne) que sempre tenta diminuí-lo para Holden. Além disso, Ackley sempre evita permanecer no mesmo ambiente que Stradlater.

Se no capítulo anterior Ackley era o sujeito que fazia Holden sentir-se em posição superior, no capítulo 4 ele muda de postura. Embora mantenha sua mania de criticar, Holden demonstra certa admiração perante Stradlater. Estes dois personagens secundários são uma exímia realização literária, pois, apesar do narrador em primeira pessoa, eles servem para provocar distintas emoções em Holden. As contradições do protagonista, aliadas a uma série de sutis observações, são expedientes fundamentais para a formatação da sua personalidade. O relacionamento com os dois rapazes, além desta utilidade, irá realçar aquele sentimento de solidão que já mencionei anteriormente.

---

<sup>15</sup> He hated Stradlater's guts and he never came in the room if Stradlater was around. He hated everybody's guts, damn near. (SALINGER, 1991, p.19): Ele odiava Stradlater até as tripas e nunca vinha ao quarto se Stradlater estava por perto. Ele odiava quase todo mundo até as tripas.

<sup>16</sup> “He's got this superior attitude all the time,” Ackley said. “I just can't stand the sonuvabitch. You'd think he -” (SALINGER, 1991, p.22): “Ele tem esta atitude superior o tempo todo”, disse Ackley. “Eu não suporto aquele filha da puta. Você pensaria que -”

No capítulo 4, enquanto conversam no banheiro Stradlater mostra tanta autoconfiança que, preocupado em sair com uma garota, pede a Holden, já expulso da escola, que escreva a composição descritiva que ele precisa entregar.<sup>17</sup> De certa forma isto demonstra a pouca importância do rapaz com a situação do colega.

Holden sente-se usado, mas ao mesmo tempo parece gostar, por receber, de certa forma, atenção da parte de Stradlater. Aqui novamente temos uma semelhança entre Ackley e Holden. Ackley está sempre chamando a atenção de Holden, pois, embora se sinta superior, sabe que Holden consegue ser mais integrado do que ele. Holden, por seu turno, apesar de manter suas reservas a Stradlater, também o admira.

Outro elo entre os colegas de quarto é o desejo de protagonismo. Stradlater é um exibido, segundo Holden, mas este assume que é um “exibicionista”. E estas “trocas de papel” acontecem durante todo o tempo que Holden contracenava com algum dos dois rapazes.

Por exemplo, durante a passagem em que Stradlater barbeia-se, Holden mostra seu lado “Ackley”, imobilizando o rapaz e expondo-o ao risco de corte com a navalha.

Além disso, quando Holden descobre que Stradlater vai sair com sua amiga (ex-pretendida) Jane Gallagher, excitado com a descoberta, repete Ackley ao bloquear a luz do colega e ao sentar-se na toalha do rapaz.

Na sequência aparece um dos símbolos mais discutidos na fortuna crítica do romance – o jogo de damas com Jane. O cuidado da garota em manter as peças “retrancadas”, sem mover do lugar, seria uma analogia com a prudência nos assuntos sexuais, pois alguém que mantivesse o jogo recuado seria capaz de preservar sua pureza.

“You used to play what with her all the time?”

“Checkers.”

“Checkers, for Chrissake!”

“Yeah. She wouldn't move any of her kings. What she'd do, when she'd get a king, she wouldn't move it. She'd just leave it in the back row. She'd get

---

<sup>17</sup> “I'm the one that's flunking out of the goddam place, and you're asking me to write you a goddam composition,” I said. (SALINGER, 1991, p. 28): “Sou eu que estou sendo expulso e você me pede para escrever uma droga de composição,” eu disse.

them all lined up in the back row. Then she'd never use them. She just liked the way they looked when they were all in the back row."  
Stradlater didn't say anything. That kind of stuff doesn't interest most people. (SALINGER, 1991, p. 31-32)<sup>18</sup>

Realmente a maioria das pessoas não está interessada nas coisas pequenas, ainda que estas sejam importantes para os sensíveis. Contudo, como veremos adiante, as aparentes trivialidades muitas vezes escondem em si grandes preocupações existenciais. O único interesse de Stradlater sobre as coisas que Holden fala sobre Jane é quando ele menciona que o padrasto da menina andava pela casa bêbado e nu.

"She had a lousy childhood. I'm not kidding."  
That didn't interest Stradlater, though. Only very sexy stuff interested him.  
"Jane Gallagher. Jesus." I couldn't get her off my mind. I really couldn't. "I oughta go down and say hello to her, at least."  
I walked over to the window, but you couldn't see out of it, it was so steamy from all the heat in the can. "I'm not in the mood right now," I said. I wasn't, either. You have to be in the mood for those things. (SALINGER, 1991, p.32-33)<sup>19</sup>

Ao longo de todo o romance, Jane Gallagher é apenas mencionada. Naquele momento em que a garota está perto, Holden evita o encontro.

I sat there for about a half hour after he left. I mean I just sat in my chair, not doing anything. I kept thinking about Jane, and about Stradlater having a date with her and all. It made me so nervous I nearly went crazy. I already told you what a sexy bastard Stradlater was.

All of a sudden, Ackley barged back in again, through the damn shower curtains, as usual. For once in my stupid life, I was really glad to see him. He took my mind off the other stuff. (SALINGER, 1991, p.34-35)<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> "Você costumava jogar o quê com ela o tempo todo?" "Damas." "Damas, pelamordedeus!". "Sim. Ela não movia nenhuma das peças. Quando ela pegava uma peça, ela não mexia. Ela deixava na fila traseira. Ela as deixava todas alinhadas na fileira de trás. Então ela nunca as usava. Ela só gostava do jeito que elas ficavam quando estavam atrás." "Stradlater não disse nada. Aquele tipo de coisa não interessa à maioria das pessoas". (SALINGER, 1991, p. 31-32)

<sup>19</sup> "Ela teve uma porcaria de infância. Não to brincando." /Todavia, aquilo não interessava ao Stradlater. Só coisas muito sexuais interessavam a ele". / "Jane Gallagher. Jesus." Eu não conseguia tirá-la da cabeça. Realmente não conseguia. "Eu tinha de descer e dizer olá pra ela, pelo menos." / "Por quê diabos não vai em vez de ficar falando?" – disse o Stradlater. / Andei até a janela, mas não se podia ver nada lá fora. Estava tudo embaçado do calor no banheiro. / "Não tô no clima agora", disse eu. Não estava mesmo. É preciso estar no clima pra fazer essas coisas. (SALINGER, 1991, p.32-33)

<sup>20</sup> Fiquei sentado lá por meia-hora depois dele sair. Só fiquei na cadeira, sem fazer nada. Continuei pensando na Jane e sobre o Stradlater se encontrando com ela e tudo. Me deixou tão nervoso que quase fiquei louco. Eu já tinha te contado que safado sexual era o Stradlater. / De repente, Ackley se enfiou de novo, através das cortinas do banheiro, como de costume. Por uma vez na minha estúpida

Aqui as duas categorias de inquietações (solidão e a perspectiva da perda da inocência) se reforçam mutuamente. A percepção da primeira aumenta a preocupação com a segunda.

Após saírem com outro colega, Mal Brossard, Holden ouve de Ackley o relato já conhecido, e sempre diferente de uma garota com quem este teria feito sexo. Holden novamente coloca-se nos planos intermediários entre Ackley e Stradlater. Ele sabe que é mentira de Ackley, mas ele próprio mantém a postura de alguém que conhece a matéria, embora também seja virgem.

Ao ficar sozinho para escrever a composição descritiva de Stradlater, Holden apresenta a história de seu falecido irmão Allie.

Na construção ficcional de Salinger, todos os fatos relatados convergem para a queda do personagem e para o reforço do simbolismo contido na narração. A solidão vivenciada desde o capítulo inicial, sua inadequação à instituição, a saudade de quem gosta (da já crescida Jane e do falecido Allie) amplificam a sensibilidade de Holden. Desta forma ele consegue apenas descrever a luva de beisebol de seu finado irmão.

Naquele contexto solitário, Holden Caulfield é impelido a realizar o balanço de sua vida até então. As recordações começam a bater em sua porta e a condicionar o julgamento dos acontecimentos presentes. Quando Stradlater retorna de seu encontro com Jane, Holden encontra-se preocupado com o que poderia ter acontecido. (SALINGER, 1991, p. 40)

Stradlater, logicamente, fica furioso com o objeto descrito e briga com Holden, que rasga o trabalho. Caulfield, que já estava tenso ao extremo, tenta bater em Stradlater, que o imobiliza e o esmurra após ser admoestado e acusado de aproveitar-se de Jane. A sensação de derrota física amplifica a sensação de vulnerabilidade emocional.<sup>21</sup>

Após ser agredido por Stradlater, sem receber a atenção esperada de Ackley, Holden compreende que, apesar de estar acompanhado, continua só. Se na escola

---

vida eu realmente gostei de vê-lo. Ele tirou a outra coisa da minha cabeça. (SALINGER, 1991, p.34-35)

<sup>21</sup> Boy, did I feel rotten. I felt rotten. I felt so damn lonesome (SALINGER, 1999, p.48). “Cara, eu me senti podre. Me senti podre. Me senti solitário pra cacete.

não há ambiente para ele, as ruas poderiam oferecer algum alento. Ele não sabia que mais surpresas negativas e solidão estariam o aguardando nas próximas 48 horas.

All of a sudden, I decided what I'd really do, I'd get the hell out of Pencey - right that same night and all. I mean not wait till Wednesday or anything. I just didn't want to hang around any more. It made me too sad and lonesome. So what I decided to do, I decided I'd take a room in a hotel in New York - some very inexpensive hotel and all - and just take it easy till Wednesday. Then, on Wednesday, I'd go home all rested up and feeling swell. I figured my parents probably wouldn't get old Thurmer's letter saying I'd been given the ax till maybe Tuesday or Wednesday. I didn't want to go home or anything till they got it and thoroughly digested it and all. I didn't want to be around when they first got it. My mother gets very hysterical. She's not too bad after she gets something thoroughly digested, though. Besides, I sort of needed a little vacation. My nerves were shot. They really were. (SALINGER, 1991, p. 50)<sup>22</sup>

O sexo, corruptor da inocência, tenta a mente do confuso rapaz, que considera a graciosidade de uma mulher como um ato de sensualidade. Um desses pretensos momentos sensuais é viajar ao lado da mãe de um colega no trem para New York. Esta oscilação de valores (repulsão e atração em relação aos assuntos eróticos) é outra constante da mente imatura de Holden.

She's was around forty or forty-five, I guess, but she was very good-looking. Women kill me. They really do. I don't mean I'm oversexed or anything like that - although I am quite sexy. I just like them, I mean. They're always leaving their goddam bags out in the middle of the aisle. (SALINGER, 1991, p.54)<sup>23</sup>

A conversa com a mãe de Ernie o ajuda a parar de pensar na solidão, mas ao descer na Penn Station Holden volta a sentir o desamparo que o levou a abandonar o internato, tendo o impulso de telefonar a qualquer pessoa. A vontade de ter contato com alguém confiável ou acessível esbarra em alguns obstáculos: primeiramente, é tarde da noite; segundo, a distância (no caso de D. B.) impede. O importante nesta passagem é que, com exceção de Jane e de D. B., as outras

<sup>22</sup> De repente eu decidi o que eu faria. Eu ia cair fora da Pencey, naquela noite mesmo. Digo não esperar até quarta ou qualquer coisa. Eu só não queria ficar mais. Isso me deixou triste demais e solitário. Então o que eu decidi fazer, eu decidi que eu ficaria num quarto de hotel em New York – algum hotel bem barato e tal – e relaxar até quarta. Então, na quarta, eu iria pra casa bem descansado e me sentindo legal. Imaginei que meus pais provavelmente não pegariam antes de terça ou quarta a carta do velho Thurmer dizendo que eu ia levar um pé. Eu não queria ir pra casa e tal até eles receberem e digerirem inteiramente e tudo. Eu não queria estar na área quando eles a pegassem. Minha mãe fica muito histérica. Ela não é tão má depois que digere algo inteiramente. Além disso, eu tipo que precisava um pouco de férias. Meus nervos estavam arrasados. Realmente estavam. (SALINGER, 1991, p. 50)

<sup>23</sup> Ela tinha cerca de quarenta, quarenta e cinco anos, eu acho, mas ela era bem bonita. As mulheres me matam, de verdade. Eu não quero dizer que sou sensual demais ou qualquer coisa assim – embora eu seja bem sexy. Eu só gosto delas, quero dizer. Elas estão sempre deixando as coisas no meio do corredor. (SALINGER, 1991, p. 54)

peessoas nomeadas por Holden (Luce, Sally e Phoebe) se encontrarão com o menino nos capítulos seguintes.

Não tendo alguém disponível para confortá-lo ou para fazer-lhe companhia, Caulfield tenta interagir com o taxista que, como a maioria das pessoas, é incapaz de entender a tentativa de comunicação.

Em meio ao trajeto, Holden pergunta ao taxista se ele sabe para onde os patos vão quando congela o lago do Central Park, o que provoca um princípio de desacerto entre os dois. Mesmo assim, em sua ânsia por companhia ele convida o motorista para beber com ele – o que, logicamente, é recusado. (SALINGER, 1991, p. 60)

A preocupação com o destino dos patos só pode ser suscitada (ou partilhada) com alguém com uma alta dose de sensibilidade. Este é mais um dos momentos de forte simbologia contidos no romance. Na pergunta aparentemente tola sobre as aves pode ser lida a distinção (ou será a intersecção?) entre a vida selvagem e a civilização.

Será que eles precisam que alguém cuide deles ou eles se viram sozinhos? A situação (desconhecida) dos patos se assemelha à situação de Holden. Ele precisa de alguém para salvá-lo, mas terá de (pelo menos tentar) resolver-se por si. Sem esta superação, o processo de amadurecimento custará mais tempo para atingir sua completude.

No hotel Edmont, para onde se dirige, o sexo e a possibilidade de corrupção aproximam-se de Holden. No lado oposto ao que está hospedado, com a vista disponível do seu quarto, o hotel fornece o acesso ao mundo subterrâneo – a intimidade das almas onde homens se vestem de mulheres, onde casais cospem bebidas um no outro – “that kind of junk is sort of fascinating to watch” (SALINGER, 1991, p. 62)<sup>24</sup>

A exposição às fantasias alheias e ao estímulo sensual faz com que o garoto fique excitado, pelo menos em pensamento, e propenso a realizar algo. E o conjunto solidão/excitação fazem com que ele procure o número de Faith Cavendish, uma

---

<sup>24</sup> “Aquele tipo de lixo é meio que fascinante de se observar” (SALINGER, 1991, p.62).

garota indicada por um rapaz que conhecera em uma festa, para fazer-lhe companhia e talvez outra coisa.<sup>25</sup>

Porém após a ligação para a *stripper* Faith, o que resta é a mesma solidão em que se encontrava. Faith significa “fé”, mas é a fé corrompida, alguém que topa fazer sexo – o que Holden deseja, mas como o sexo é algo que ele “não consegue entender”, o desencontro não deixa de ser um alívio em matéria de preservar a inocência. (SALINGER, 1991, p. 63)

No entanto, ela é mais uma companhia que não se realiza. A incomunicabilidade já experimentada entre as dezenas de colegas do internato, retorna para atormentá-lo logo após a “estreia” de Holden nas ruas da *Big Apple*.

E como a solidão e a incompreensão causam e reforçam o estado depressivo de Holden o tempo todo, ele pensa mais uma vez em ligar para Phoebe. Ao sabermos que ela é uma pessoa que, além de ser inteligente, entende as conversas, fato que a maioria dos contatos de Holden mostra-se incapaz, entendemos o porquê – além do parentesco – de ela ser tão importante para o irmão. (SALINGER, 1991, p. 66)<sup>26</sup> Também sabemos que a garota é afetuosa e emotiva. Dados que, mais ao final do livro, serão de fundamental importância para o “resgate” de Holden.<sup>27</sup> Uma vez que conversar com ela por telefone é impossível devido ao adiantado da hora, o que resta é o clube do hotel, o *Lavender Room*.

As três garotas desajeitadas de Seattle com quem encontra no clube e com quem dança algumas músicas servem de paliativo para a solidão, bem como para o momentâneo esquecimento de Jane. Apesar da conversa desagradável e dos interesses divergentes dos seus, ao menos eram uma companhia. Contudo, após partirem e deixarem a conta para Holden pagar, este considera que,

in the first place, it was one of those places that are very terrible to be in unless you have somebody good to dance with, or unless the waiter lets you buy real drinks instead of just Cokes. There isn't any night club in the world you can sit in for a long time unless you can at least buy some liquor and get

<sup>25</sup> In my *mind*, I'm probably the biggest sex maniac you ever saw (SALINGER, 1999, p.62). Na minha *cabeça*, sou provavelmente o maior maníaco sexual que você já viu.

Sex is something I just don't understand. I swear to God I don't (SALINGER, 1999, p.63). O sexo é algo que eu não entendo. Eu juro por Deus que não entendo.

<sup>26</sup> She knows exactly what the hell you're talking about (SALINGER, 1999, p.67). Ela sabe exatamente que diabos você está falando.

<sup>27</sup> She's very emotional, for a child. (SALINGER, 1999, p.68). Ela é muito emotiva, para uma criança.

drunk. Or unless you're with some girl that really knocks you out. (SALINGER, 1991, p. 76)<sup>28</sup>

O que Holden não consegue perceber é que o problema não é apenas dos lugares, mas do estado solitário de quem os frequenta. Desde o início do romance, o estado emocional/psíquico do menino é marcado ora pela solidão declarada pelo próprio, ora pela solidão sugerida sutilmente através das situações lembradas ao longo do relato. Embora diga o tempo todo que está “depressed”, em determinadas passagens isto é apenas sugerido.

O fantasma da solidão continua assombrando-o no capítulo 12. Quando pega o táxi cheirando a vômito, as ruas vazias o fazem sentir-se pior ainda.<sup>29</sup>

O taxista Horwitz, a quem considera mais agradável do que o anterior, também ouve a pergunta a respeito dos patos ao lago do Central Park. E novamente o questionamento é feito a alguém que o considera uma “coisa estúpida”. No entanto, este motorista também é convidado a beber com Holden, o que mostra o crescente desespero do adolescente.<sup>30</sup>

O Ernie's apesar do frio e das ruas vazias está muito lotado. A estrela do lugar é o proprietário, o pianista “exibido” que se finge de humilde. Esta passagem fornece ao leitor a confirmação, para a argumentação de Holden, de que o mundo está repleto de “phonies”. Assim como o astro da noite é “falso”, o público – em seu comportamento afetado – também o é. A audiência enlouquece – segundo Holden – com firulas no teclado feitas pelo artista que, tocando perante um espelho iluminado, só pode ter o rosto admirado. O principal, dedos do músico, não pode ser visto.

Anyway, when he was finished, and everybody was clapping their heads off, old Ernie turned around on his stool and gave this very phony, *humble* bow. Like as if he was a helluva humble guy, besides being a terrific piano player. It was very phony - I mean him being such a big snob and all. In a funny way, though, I felt sort of sorry for him when he was finished. I don't even think he *knows* any more when he's playing right or not. It isn't all his fault. I partly blame all those dopes that clap their heads off - they'd foul up

<sup>28</sup> Em primeiro lugar, era um daqueles lugares que são horríveis de frequentar a não ser que se tenha alguém bom para dançar junto, ou pelo menos se o garçom te deixar comprar bebidas de verdade em vez de Coca. Não tem no mundo um *night club* noturno em que se possa ficar sentado por muito tempo sem ao menos comprar alguma bebida e tomar um porre. Ou ao menos que se esteja com uma garota que te tire do sério. (SALINGER, 1991, p. 76)

<sup>29</sup> What made it worse, it was so quiet and lonesome out, even though it was Saturday night. (SALINGER, 1991, p. 81): O que tornava pior era que estava tão quieto e solitário na rua, mesmo sendo noite de sábado.

<sup>30</sup> ...I didn't feel much like being all alone. (SALINGER, 1991, p. 84): “Eu não tava a fim de ficar sozinho.

anybody, if you gave them a chance. Anyway, it made me feel depressed and lousy again, and I damn near got my coat back and went back to the hotel, but it was too early and I didn't feel much like being all alone. (SALINGER, 1991, p.84)<sup>31</sup>

Novamente fracassado em sua busca por companhia, o jovem volta ao hotel caminhando.

Na sequência da narração, Holden tece a digressão sobre a sua “covardia” (yellowness), fato intimamente ligado ao que será contado em seguida. O mote para a consideração do tema é a falta de suas luvas, roubadas por algum colega desconhecido. A partir deste fato, de maneira cinematográfica, imagina um confronto com o possível ladrão. Uma vez introduzida a preocupação com os sentimentos opostos de covardia e valentia, surge um dos episódios mais difíceis daquela curta jornada.

Voltando ao quarto do hotel, o ascensorista Maurice oferece o serviço de uma prostituta. A solidão o empurra para o aceite da oferta de modo instintivo, do qual se arrepende logo após: “Okay,” I said. It was against my principles and all, but I was feeling so depressed I didn't even *think*. That's the whole trouble. When you're feeling very depressed, you can't even *think* (SALINGER, 1991, p. 91)<sup>32</sup>.

De fato, naquele momento Holden não conseguia pensar em seu crescente estado depressivo. A carga simbólica aumenta paralelamente à solidão vivenciada. Em uma leitura atenta, é flagrante o modo com que a cada capítulo Salinger entretetece os temas e símbolos que ocupam e perturbam a mente do narrador.

A falsidade que o persegue em todos os lugares também é expressa na figura da prostituta Sunny. Além de ser uma jovem fingindo ser mais velha (a mesma situação de Holden), ela é oriunda da terra dos sonhos, Hollywood, para onde D. B.

---

<sup>31</sup> De qualquer forma, quando ele terminou e todo mundo estava aplaudindo pra cacete, o velho Ernie virou seu banco e deu aquela inclinada *humilde*, muito falsa. Como se ele fosse um cara muito humilde, além de ser um ótimo pianista. Era muito falso – quero dizer ele sendo um baita esnobe e tudo. Apesar disso, de um jeito engraçado, eu meio que senti pena dele quando ele terminou. Eu acho que ele já nem *sabe* mais se está tocando bem ou não. Não é tudo culpa dele. Eu culpo em parte aqueles imbecis que aplaudem pra cacete – eles estragam qualquer um, se tiverem uma oportunidade. De qualquer jeito, isso me deixou deprimido e acabado novamente. Quase pego meu casaco e volto pro hotel, mas era muito cedo e eu não tava com muita vontade de ficar sozinho. (SALINGER, 1991, p. 84).

<sup>32</sup> “Certo,” eu disse. Era contra os meus princípios e tudo, mas eu estava me sentindo tão deprimido que nem mesmo *pensei*. Este é todo o problema. Quando se está se sentindo muito deprimido, não se consegue nem mesmo *pensar*. (SALINGER, 1991, p. 91)

fora se “prostituir”. A mentira, a pretensão e o mascaramento das identidades (diferentes faces de um mesmo problema) se sobrepõem no encontro dos dois jovens.

Estes embustes somam-se à incoerência (mentira?) de Maurice, que promete uma noite por 15 dólares ou uma “transa” por 5 dólares e depois vai cobrar a diferença reclamada por Sunny. No intervalo entre a saída da garota e o seu posterior retorno acompanhada do ascensorista, o mal-estar de Holden recrudescer, o estratagema é tentar escapar daquele estado lembrando o irmão falecido e “conversar” com ele.<sup>33</sup>

Embora ele não manifeste declaradamente em sua narrativa-rememoração, podemos sentir que Holden sabe que o conflito não acabou. A consideração sobre a covardia, referida pouco antes, sugere o medo sentido durante aquele curto período. A segunda tentativa de conforto é o sentimento religioso, que também lhe é imaturo, fracassado em sua oração. Além da tensão, o que lhe prejudica é a falta de cultivo daquele sentimento, o que o leva a uma interpretação peculiar do cristianismo.<sup>34</sup>

A sua incerteza é expressa no próprio juízo que tece sobre si mesmo. Ao dizer que é “tipo um ateu”, faz-nos questionar, pela sequência narrativa, se ele não confunde ateísmo com blasfêmia. A consideração sobre a “inutilidade” dos Apóstolos e a observação de que os pais são de religiões diferentes leva à conclusão de que ele e os irmãos são ateus.

Conquanto não seja a primeira vez que são mencionados elementos religiosos no romance, pela primeira vez fica claro que tais questões formam uma das marcas sócio-culturais passíveis de amadurecimento ao final do processo de autoconhecimento. Entretanto, com a falsidade abundante no mundo, torna-se inevitável que a religião também seja contaminada por ela – e, conseqüentemente, que isto afete o juízo que Holden possa fazer dela. Uma vez que a família não observa cultos, o conhecimento religioso é visto através do “filtro” da sua vivência

---

<sup>33</sup> Boy, I felt miserable. I felt so depressed, you can't imagine. What I did, I started talking, sort of out loud, to Allie. I do that sometimes when I get very depressed. (SALINGER, 1991, p. 98): Cara, eu me sentia desgraçado. Me sentia tão deprimido que você nem pode imaginar. O que eu fiz foi começar a falar, meio alto, com o Allie. Às vezes faço isso quando estou muito deprimido.

<sup>34</sup> I felt like praying or something, when I was in bed, but I couldn't do it. I can't always pray when I feel like it. In the first place, I'm sort of an atheist. (SALINGER, 1991, p. 91): Meio que me deu vontade de rezar, quando estava deitado, mas não consegui. Em primeiro lugar, sou um tipo de ateu.

em internatos. E nas escolas que frequentara os ministros também são “phonies” dando sermões com voz de “Holy Joe”, algo como Zezinho Sagrado. (SALINGER, 1991, p.100)

Novamente, apesar da vontade de telefonar para Jane, Holden acaba ligando para sua amiga Sally Hayes. Sally é uma garota que sabia muito sobre literatura e teatro, por isso levou tempo para ele descobrir que ela não era muito inteligente. Além disso, ela é enquadrada por Holden na categoria dos “phonies”, pois mostra um comportamento exagerado em suas conversas.<sup>35</sup>

Neste ponto, Holden mostra-se como a maioria dos jovens de sua faixa etária, perdoando a chatice e a falsidade por causa da beleza. Tendo marcado com a garota para assistir a uma matinê teatral, se dirige à *Grand Central Station*, onde guarda os pertences no maleiro (SALINGER, 1991, p. 107).

O “problema” religioso retorna à mente de Holden em meio ao seu lanche, quando entram duas freiras que sentam próximas a ele, no balcão do bar. É importantíssimo notar que neste capítulo, de número 15, e no próximo estão concentrados os momentos em que Holden sente-se mais contente ao longo do romance. Após o sério incidente com Maurice, o garoto vivencia uma trégua em sua queda.

As freiras que estão chegando de viagem parecem simpáticas a Holden, que conversa com a dupla. Ele, que está fazendo uma refeição farta, se incomoda com o modesto conjunto de torrada e café que alimenta as religiosas. Após convencê-las a aceitar um donativo de dez dólares (uma quantia razoável em 1951), descobre que elas são respectivamente professoras de Inglês e de História e Governo Americanos que irão ensinar em New York. A curiosidade sobre a professora de Inglês é maior porque Holden imagina o que se passaria na cabeça dela ao ler livros com algum conteúdo erótico e, direcionando a conversa, descobre que ela adora obras que ele considera fortes.

Novamente, neste trecho, o estado mental de Holden interfere na sua interpretação dos acontecimentos, neste caso, da literatura. Comentando *Romeu e*

---

<sup>35</sup> She gave me a pain in the ass, but she was very good-looking. (SALINGER, 1991, p.106): Ela me enchia o saco, mas era bem bonita.

*Julieta*, o rapaz observa que o seu personagem favorito é Mercutio, alguém que era “inteligente e divertido” (SALINGER, 1991, p. 111) e morreu jovem, esfaqueado por Tybalt. Impossível não perceber que o amigo de Holden, peça de ficção, contém, perante seus olhos, os mesmos atributos que seu falecido irmão Allie, morto precocemente por doença.

Lembrando de como é chato ser perguntado sobre religião, Caulfield realmente agrada-se da conversa com as irmãs. E apesar do seu “medo” de ser questionado, nesta passagem é sugerido pelo imaturo rapaz que elas sensibilizam-no por, de certa forma, contemplarem o sentimento religioso dele. A dupla é formada por pessoas autênticas que Holden conhece “isoladamente” em meio aos seus sucessivos encontros com pessoas falsas. As freiras não “pregam” nada ao garoto, elas são um exemplo prático e vivo da caridade e da religiosidade, de quem é capaz de viver em privação e servir ao próximo. A antítese deste exemplo de religião “real” personificada nas freiras é a religiosidade expressa nos internatos, como fora mencionado poucas páginas antes.

Em passagem do capítulo 3, Holden havia lembrado o episódio do empresário do ramo funerário Ossenburger, ex-aluno e benemérito de Pencey. Em um discurso festivo na escola, Ossenburger dissera que rezava a toda a hora para Deus e que conversava com Jesus mesmo ao volante do automóvel. (SALINGER, 1991, p. 17) A figura deste empresário representa a “falsa” religiosidade de salão – para os outros admirarem – em vez de um verdadeiro sentimento de introspecção.

Holden contrapõe às freiras (imaginando-as pedindo donativos nas ruas) sua tia, sua mãe e a mãe de Sally Hayes, que só fariam aquilo bem vestidas ou se recebessem agradecimentos em profusão. E o interstício nas atribulações do garoto continua nas horas seguintes. Tendo de esperar algumas horas para encontrar Sally, o garoto anda em direção à Broadway e lembra-se de comprar um presente para Phoebe, o disco “Little Shirley Beans”, da cantora Estelle Fletcher.

Na sequência Holden experimenta um momento especial que, posteriormente, irá condicionar o símbolo principal do romance, que inclusive o nomeia. Ao ver uma família pobre que ele supõe ter saído de uma igreja, nota que o pai e a mãe seguem adiante sem cuidarem seu filho pequeno que anda fora da

calçada. Ao aproximar-se da criança, ouve-a cantar “If a body catch a body coming through the rye”, o que deixa Holden feliz.<sup>36</sup>

Confirmando o tratamento dado à religiosidade, as freiras, que fizeram voto de pobreza, através do despojo e da vida espartana que levam, se assemelham ao garotinho entoando a cantiga que dá nome ao livro. Este conjunto de acontecimentos, se não fazem esquecer a falsidade reinante, pelo menos aliviam a (de)pressão advinda da solidão.

Neste íterim, a única coisa que o chateia são as multidões que se dirigem aos cinemas – a diversão “phony” por excelência.

Apesar disso, seus breves momentos idílicos são completados por suas conversas com crianças enquanto pensa em encontrar Phoebe (e entregar o disco a ela) patinando junto ao museu – sem lembrar-se de que é domingo.

Após imaginar como Phoebe veria no museu as coisas que ele vira quando criança e ponderar que certas coisas deveriam permanecer inalteradas (mesmo sabendo que é impossível), Holden vê uma brincadeira infantil e intervém. A passagem prefigura que talvez Holden não seja tão necessário assim na “salvação da inocência”.

I passed by this playground and stopped and watched a couple of very tiny kids on a seesaw. One of them was sort of fat, and I put my hand on the skinny kid's end, to sort of even up the weight, but you could tell they didn't want me around, so I let them alone.

Then a funny thing happened. When I got to the museum, all of a sudden I wouldn't have gone inside for a million bucks. (SALINGER, 1991, p.122)<sup>37</sup>

Tais passagens vão preparando o protagonista (e o leitor também) para o sonho/desejo de ser um guardião da inocência infantil.

Ao se dirigir ao encontro com Sally Hayes, Holden observa “cerca de milhões” de garotas que se encontram lá e imagina um provável futuro para aquelas jovens alegres naquele momento.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> It made me feel better. It made me feel not so depressed. (SALINGER, 1991, p. 115). Aquilo me fez sentir melhor. Fez eu me sentir não tão deprimido.

<sup>37</sup> Eu passei por uma pracinha, parei e olhei uma dupla de garotinhos numa gangorra. Um deles era meio gordo e botei a mão no lado do magrinho, meio que pra equilibrar o peso, mas se podia ver que eles não me queriam por perto. Então deixei eles sozinhos. Então uma coisa engraçada aconteceu. Quando cheguei no museu, de repente eu não entraria lá nem por um milhão. (SALINGER, 1991, p.122)

Aqui se unem as imagens de queda à sua aversão aos “phonies”. Além da potencial queda, as garotas podem ser destinadas à infelicidade vivendo com imbecis exibidos e materialistas. Ao longo de seu relato, algumas vezes Holden sugere que sua mente está em uma constante busca do equilíbrio. Para isso evoca a lembrança de um “chato” como Harris Macklin. Através de Macklin, o protagonista pondera que mesmo os chatos podem ter alguma qualidade, pois seu ex-colega de dormitório (pelo menos) assobiava muito bem.<sup>39</sup>

Talvez esta ponderação sobre os chatos esconda alguma “dose” de percepção sobre sua própria chatice, como podemos ver nas relações Ackley - Holden e entre Holden e Stradlater. E, de certa forma, o tema da chatice análoga aos relacionamentos tem a ver com ele próprio. Sally apresenta traços irritantes, mas ao mesmo tempo o agrada. Mostrando a impulsividade adolescente, mal entram no táxi e se acariciam.

[...] just to show you how crazy I am, when we were coming out of this big clinch, I told her I loved her and all. It was a lie, of course, but the thing is, I meant it when I said it. I'm crazy. I swear to God I am.  
 “Oh, darling, I love you too,” she said. (SALINGER, 1991, p.125)<sup>40</sup>

Sally responde que também o ama e incontinentemente quer mudar o corte de cabelo do rapaz, mostrando que é uma garota tipicamente comum, que dá importância às aparências. Mesmo sendo a única companhia disponível, Sally certamente não é a mais adequada para o rapaz.

A companhia de Sally, os sentimentos que ela desperta e o período que passam juntos significam a retomada da queda de Holden, o retorno ao cerco da falsidade e a interrupção do período de contentamento cujos ápices foram o encontro com as freiras e a visão do garotinho cantando.

---

<sup>38</sup> “In a way, it was sort of depressing, too, because you kept wondering what the hell would *happen* to all of them.” (SALINGER, 1991, p.123): De certa forma era meio depressivo, também, porque você continuava imaginando que diabos iria *acontecer* com todas elas.

<sup>39</sup> Maybe you shouldn't feel too sorry if you see some swell girl getting married to them. They don't hurt anybody, most of them, [...] (SALINGER, 1991, p. 124): Talvez não se deva sentir muita pena se uma garota legal casa com um deles. Eles não machucam ninguém, em sua maioria...

<sup>40</sup> [...] só pra te mostrar como sou louco, quando estávamos no meio do agarramento eu disse que a amava e tudo. Era mentira, é claro. Mas uma coisa era que eu quis dizer aquilo. Sou louco. Juro por Deus que eu sou./ “Oh, querido! Eu também te amo”, disse ela.

A plateia do espetáculo, as exclamações de Sally, os atores em cena, o enredo da peça, todos são marcas diferentes da falsidade reinante naquela sociedade. A ficção (no caso o teatro) sentimental ao extremo também é ambiente propício para a proliferação da falsidade, seja na atuação exagerada dos atores, seja no efeito que causa nos espectadores.

Em Holden, vivendo o seu próprio drama psicológico, estas emoções “emprestadas” são insignificantes ou, melhor, desprezíveis. O que importa são os seus próprios sofrimentos, as suas próprias perdas, não a encenação de dores inventadas.<sup>41</sup> O comentário mostra que o importante é a morte de entes queridos, como seu irmão Allie. A morte na ficção não o comove, a morte real sim.

Esta passagem defende a ideia de que o excesso de “realismo” parece “maquinação”, o que remete à falsidade denunciada por Holden. É irônico Salinger ter sofrido ressalvas ao longo de décadas por “imitar” demais as ruas tendo criticado, através de sua principal criação, a arte que beira a impostura. Mesmo o artista que é bom em sua atividade pode se corromper pela *entourage* ou pelos fãs, levando-se a sério excessivamente.

Alfred Lunt and Lynn Fontanne were the old couple, and they were very good, but I didn't like them much. They were different, though, I'll say that. They didn't act like people and they didn't act like actors. It's hard to explain. They acted more like they knew they were celebrities and all. I mean they were good, but they were *too* good. When one of them got finished making a speech, the other one said something very fast right after it. It was supposed to be like people really talking and interrupting each other and all. The trouble was, it was too much like people talking and interrupting each other. They acted a little bit the way old Ernie, down in the Village, plays the piano. If you do something *too* good, then, after a while, if you don't watch it, you start showing off. And then you're not as good any more. But anyway, they

---

<sup>41</sup> I mean I didn't care too much when anybody in the family died or anything. They were all just a bunch of actors. (SALINGER, 1991, p.125-126): Quero dizer que não me importo muito quando alguém na família morria ou coisa assim. Eles eram só um bando de atores.

were the only ones in the show - the Lunts, I mean - that looked like they had any real brains. I have to admit it. (SALINGER, 1991, p. 126)<sup>42</sup>

De certa forma, a falsidade da vida real também pode receber um *feedback* da ficção, principalmente do cinema.

No capítulo 18, o encadeamento temático continua. Após o incidente com a “estúpida” Sally, novamente Holden lembra de Jane. Mas novamente, como se tivesse medo, ele fica só na intenção de telefonar-lhe. Contudo, ao lembrar que a menina saía com um certo Al Pike, de certa forma, ela se assemelha às “pobres” garotas que saem com os “bores” (chatos).

All muscles and no brains. Anyway, that's who Jane dated that night. I couldn't understand it. [...] Jane said he wasn't a show-off. She said he had an inferiority complex.

[...]

The trouble with girls is, if they like a boy, no matter how big a bastard he is, they'll say he has an inferiority complex, and if they don't like him, no matter how nice a guy he is, or how big an inferiority complex he has, they'll say he's conceited. Even smart girls do it. (SALINGER, 1991, p.135-36)<sup>43</sup>

E, finalmente, após reiteradas vezes ter expresso a vontade de falar com Jane, quando liga, ninguém atende. O próprio relato-recordação de Holden Caulfield, como já foi dito, é uma constante reiteração de seu estado de depressão e de solidão. Por isso suas tentativas de contato com as outras pessoas podem ser lidas como sucessivos pedidos de ajuda que não são compreendidos. O desastrado encontro com Sally leva o garoto de volta à desesperada tentativa de entrar em contato com alguém, mas os conhecidos estão indisponíveis ou não o entendem. E compreendem-no menos ainda os desconhecidos que encontra no caminho.

---

<sup>42</sup> Alfred Lunt e Lynn Fontanne eram o casal de velhos e eles eram muito bons, mas não gostei muito deles. Embora eu diga que eles eram diferentes. Eles não atuavam como pessoas e nem como atores. É difícil de explicar. Eles atuavam mais como se soubessem que eram celebridades e tudo. Quero dizer que eles eram bons, mas eram bons *demais*. Quando um terminava uma fala o outro já dizia algo muito rápido logo após. Presumia-se ser como pessoas realmente conversando e interrompendo um ao outro. Eles atuavam um pouco do jeito do velho Ernie, lá no Village, toca o piano. Se alguém faz algo bom *demais*, então, após um tempo, se não se cuida, começa a se exhibir. E então já não é mais tão bom. Mas de qualquer modo, eles eram os únicos no espetáculo – os Lunts, eu digo – que pareciam ter algum cérebro. Tenho de admitir isso. (SALINGER, 1991, p. 126)

<sup>43</sup> Só músculo e cérebro algum. De qualquer forma, é com quem Jane saiu naquela noite. Eu não podia entender. [...] Jane disse que ele não era um exibido. Ela disse que ele tinha um complexo de inferioridade. [...] O problema com as garotas é que se elas gostam de um cara, não importa que patife ele seja. Elas dirão que ele tem um complexo de inferioridade. E se elas não gostam de um cara, não importa que ele seja legal ou que tenha um baita complexo de inferioridade, elas dirão que é convencido. Mesmo as garotas inteligentes fazem isso. (SALINGER, 1991, p.135-36)

Tentando fugir da solidão (seu livro de endereço só tem Jane, Mr. Antolini, além do escritório do pai), lembra-se de ligar para Carl Luce, com quem se desentendera no passado e marcam um encontro. E mais uma vez a estrutura da narrativa retoma sentimentos ou temas que entretecem os diversos componentes do drama do rapaz. A mais “phony” das artes, o cinema, passa a ser a alternativa nas horas que faltam para o horário combinado.<sup>44</sup>

I had quite a bit of time to kill till ten o'clock, so what I did, I went to the movies at Radio City. It was probably the worst thing I could've done, but it was near, and I couldn't think of anything else. (SALINGER, 1991, p.137)

No Radio City, antes do filme, Holden assiste a um espetáculo natalino que considera falho, pois não consegue ver a religiosidade que supostamente deveria estar presente na atuação. Holden imagina que os atores e dançarinos devem estar loucos para fumar. Sua única simpatia dirige-se ao percussionista da orquestra.

Assim como o espetáculo com os Lunts, o filme que Holden assiste é outro exemplo de estímulos emocionais baratos para as massas: “The goddam picture started. It was so putrid I couldn't take my eyes off it.” (SALINGER, 1999, p. 138)<sup>45</sup> E sentada próxima a Holden está uma senhora que chora assistindo ao filme, mas não se importa com a criança que a acompanha. A senhora representa novamente a oposição entre as emoções “provocadas” pela ficção e os verdadeiros sentimentos devotados às pessoas.

No capítulo 19, o protagonista dirige-se ao Wicker Bar, localizado no Hotel Seton, para encontrar-se com Carl Luce. O estabelecimento é outro reduto de “phonies”, desde as atrações da casa, passando pelo *bartender* e chegando, logicamente, aos frequentadores. Além de tudo, Holden percebe que o local também é um reduto de “flits” (frescos), dado que marca a mente do rapaz e, de certa forma, irá influenciar seu comportamento no decorrer da trama.

---

<sup>44</sup> I had quite a bit of time to kill till ten o'clock, so what I did, I went to the movies at Radio City. It was probably the worst thing I could've done, but it was near, and I couldn't think of anything else. (SALINGER, 1991, p.137): Eu tinha um bom tempo pra matar até às dez horas. Então eu fui ao cinema no Radio City. Foi provavelmente a pior coisa que eu poderia fazer, mas era perto e eu não consegui pensar em mais nada.

<sup>45</sup> O maldito do filme começou. Era tão podre que eu não podia tirar os olhos dele. (SALINGER, 1999, p. 138)

Nos tempos de Pencey, o Velho Luce sabia de tudo sobre sexo (pervertidos, frescos, lésbicas) o que, para mentes imaturas como a de Holden, é atrativo e assustador ao mesmo tempo.

Através das “palestras” sobre sexo, mencionadas por Holden, são sugeridas várias camadas sobrepostas (ou entrelaçadas) de “phoniness”. Hollywood, localidade referida desde o início do livro, é o lugar de onde provêm as emoções pré-fabricadas, onde os escritores talentosos (como D. B.) se vendem, de onde vêm pessoas que se passam por outras (Sunny) – em suma, o símbolo da corrupção. E em Hollywood há atores que vivem uma vida de ficção fora das telas, tais como Joe Blow – citado por Luce – que são durões, mas na vida real são “frescos”.

E uma vez que Luce tecia teorias sobre a homossexualidade alheia, Holden aventava a possibilidade de que o próprio colega se enquadrasse na categoria devido a alguns hábitos.<sup>46</sup>

Holden associa várias vezes em sua narração o sexo com corrupção, e às vezes com a morte. No entanto, mesmo sendo corruptor, o assunto é atraente. Desta forma, Holden mostra-se imaturo e importuno no encontro com Carl Luce.<sup>47</sup>

Ao provocar uma conversa sobre sexo, Holden muda de posição mostrando, se não um lado maduro, pelo menos um lado respeitoso. Ao perguntar sobre uma ex-ficante de Luce e obter uma resposta desdenhosa, Holden defende a imagem da garota.

“For all I know, since you ask, she's probably the Whore of New Hampshire by this time.”

“That isn't nice. If she was decent enough to let you get sexy with her all the time, you at least shouldn't talk about her that way.” (SALINGER, 1991, p. 145)<sup>48</sup>

Holden amplifica sua curiosidade sexual ao saber que a companheira de Luce tem quase 40 anos e, ainda por cima, é chinesa.

“Maybe I'll go to China. My sex life is lousy,” I said.  
“Naturally. Your mind is immature.”

<sup>46</sup> I've known quite a few real flits, at schools and all (SALINGER, 1991, p. 143): Eu conheci um monte de frescos de verdade, nas escolas e tudo.

<sup>47</sup> “Same old Caulfield. When are you going to grow up?” (SALINGER, 1999, p.144): O mesmo velho Caulfield. Quando você vai crescer?

<sup>48</sup> “Pelo que eu saiba, já que você pergunta, hoje ela provavelmente seja a Puta de New Hampshire.”/ “Isto não é legal. Se ela foi decente pra fazer sexo com ela o tempo todo, você pelo menos podia não falar dela desse jeito.” (SALINGER, 1991, p.145)

“It is. It really is. I know it,” I said. “You know what the trouble is? I can never get really sexy – I mean really sexy – with a girl I don’t like a lot. (SALINGER, 1991, p. 147-148)<sup>49</sup>

A complexidade da situação, como abordada ao longo do capítulo, vai muito além da imaturidade sexual que leva-o a falar coisas inadequadas. O problema maior, a solidão, retorna mais forte do que na primeira metade do romance. Ao pedir a opinião de Carl Luce sobre psicanalistas – profissão do Sr. Luce – Holden sugere querer tratamento, além de timidamente expressar o sentimento de inadequação. Tentando manter a companhia ele pede ao colega que ele permaneça, mas Luce já tem compromisso.<sup>50</sup>

No capítulo 20, ainda relatando o que aconteceu no Wicker Bar, Holden externa um forte desabafo: “People never give your message to anybody.”<sup>51</sup> (SALINGER, 1991, p. 149). Muitas vezes o problema é a mensagem não compreendida, pois o receptor está refratário ao conteúdo – o que acontece ao longo de todo o romance. A própria súplica de Holden a Luce no capítulo anterior ilustra este fato.

Não tendo realizado seu objetivo de obter uma companhia e um pouco de atenção, o rapaz deixa o Wicker Bar e sai caminhando pela *Big Apple*.

So what I did, I started walking over to the park. I figured I'd go by that little lake and see what the hell the ducks were doing, see if they were around or not. I still didn't know if they were around or not. It wasn't far over to the park, and I didn't have anyplace else special to go to - I didn't even know where I was going to *sleep* yet - so I went. I wasn't tired or anything. I just felt blue as hell. (SALINGER, 1991, p. 154)<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> “Talvez eu vá pra China. Minha vida sexual é uma porcaria”, eu disse./ “Naturalmente. Sua mente é imatura.”/ “É. Ela realmente é. Eu sei disso,” disse eu. “Você sabe qual é o problema? Eu nunca consigo ficar realmente sexy – quero dizer realmente sexy – com uma garota que eu não goste demais. (SALINGER, 1991, p. 147-148)

<sup>50</sup> “Have just one more drink,” I told him. “Please. I'm lonesome as hell. No kidding.” (SALINGER, 1991, p. 149): “Toma só mais um drinque,” eu falei pra ele. “Por favor, tô solitário pra diabo. Não tô brincando.”

<sup>51</sup> As pessoas nunca passam a tua mensagem a ninguém. (SALINGER, 1991, p.149)

<sup>52</sup> O que eu fiz foi começar a caminhar para o parque. Imaginei que eu iria margeando aquele lagozinho e ver que diabos os patos estavam fazendo, ver se eles estavam por perto ou não. Não estava tão longe do parque e eu não tinha mais nenhum lugar em especial para ir – eu nem mesmo sabia ainda onde eu ia dormir – então eu fui. Não estava cansado nem nada. Só me sentia triste pra diabo. (SALINGER, 1991, p. 154)

Ao entrar no Central Park, Holden derruba o disco no chão. O presente de Phoebe, assim como o ânimo do rapaz, quebra-se em muitos pedaços. Mesmo assim ele guarda os fragmentos no bolso do casaco.<sup>53</sup>

Nesta passagem este dado é tão simbólico quanto o estado do lago. Assim como Holden, que havia molhado a cabeça no banheiro do bar, o lago está parcialmente congelado.

Na sequência vemos que a alma do garoto encontra-se tão gelada quanto o ambiente. Além de desolado espiritualmente, encontra-se exposto ao relento em pleno inverno. Esta situação anímica traz consigo uma outra imagem simbólica que perpassa o romance desde o início. A relação entre Eros e Tânatos é recorrente ao longo do relato, mas a partir desta passagem ela ganhará tons mais fortes. Os patos – ausentes do lago – não precisam que alguém se preocupe com eles. Holden, entretanto, com medo de morrer, começa a pensar mais profundamente sobre aqueles que se preocupam com ele, a família.

A lembrança do sofrimento que a morte de Allie trouxe à família o faz ponderar sobre o destino dos Caulfield após seu possível falecimento. Esta preocupação é mediada, logicamente, pela falta que sente do irmão, levando-o a colocar-se na situação do morto, imaginando-se na triste “existência” cemiterial. O ápice deste incômodo é lembrar-se do possível dano emocional a ser causado na irmãzinha Phoebe.

I started thinking how old Phoebe would feel if I got pneumonia and died. It was a childish way to think, but I couldn't stop myself. She'd feel pretty bad if something like that happened. She likes me a lot. I mean she's quite fond of me. She really is. Anyway, I couldn't get that off my mind, so finally what I figured I'd do, I figured I'd better sneak home and see her, in case I died and all. (SALINGER, 1991, p. 156)<sup>54</sup>

Após todo o seu sofrimento – agravado pela intenção de preservar os pais de um desgosto natalino – Holden redescobre o único lugar real que tem algo a oferecer-lhe, o lar. Holden vai ao apartamento da família e seu relato fornece

<sup>53</sup> ...I didn't feel like just throwing them away. (SALINGER, 1991, p. 154): ...não tive vontade de jogá-los fora.

<sup>54</sup> Eu comecei a pensar como a Phoebe se sentiria se eu pegasse pneumonia e morresse. Era um jeito infantil de se pensar, mas eu não podia parar. Ela se sentiria bem mal se algo assim acontecesse. Ela gosta bastante de mim. Quero dizer que ela é bem agarrada a mim. Ela realmente é. De qualquer jeito, eu não podia tirar aquilo da cabeça. Então o que eu pensei, finalmente eu pensei que era melhor entrar escondido em casa para vê-la. Só para o caso de eu morrer e tudo. (SALINGER, 1991, p. 156)

maiores informações sobre o pessoal da casa (pai, mãe, empregada). Uma observação sobre a mãe é importante por apontar um traço presente no próprio garoto.<sup>55</sup>

Mais próximo do acerto de contas consigo mesmo, Holden vivencia, com ecos proustianos, a experiência da memória sensorial. Ao entrar no apartamento da família, o que o impacta é o cheiro exalado do ambiente.

I certainly knew I was home, though. Our foyer has a funny smell that doesn't smell like anyplace else. I don't know what the hell it is. It isn't cauliflower and it isn't perfume - I don't know what the hell it is - but you always know you're home. (SALINGER, 1991, p.158)<sup>56</sup>

A importância do reparo ao olfato é muito significativa porque os cheiros estão emocionalmente ligados a lugares que sugerem bem-estar. Nesta passagem é o lar, mais adiante é o Museu que será refletido em termos semelhantes.

Ao entrar no quarto de Phoebe ele transfigura. Primeiro, ao reparar que crianças dormindo, ao contrário dos adultos, fornecem uma visão agradável. Segundo, ao sentir-se bem, sem receio de ficar doente.

Phoebe tem a imaginação volátil das crianças – aspecto que Holden mantém – criando novos nomes do meio como Weatherfield (Phoebe Weatherfield Caulfield), substituindo seu nome real, Josephine, do qual não gosta. Quando acorda a irmã, o protagonista recebe uma calorosa recepção.

“Holden!” she said right away. She put her arms around my neck and all. She's very affectionate. I mean she's quite affectionate, for a child. Sometimes she's even too affectionate. I sort of gave her a kiss... (SALINGER, 1991, p. 161)<sup>57</sup>

Apesar de ressaltar que Phoebe às vezes é afetuosa demais, na verdade, naquele momento, isto era o que ele necessitava após um dia inteiro de turbulência emocional. Não bastasse o afeto ser sincero, é vindo de uma criança, etapa da vida romanticamente supervalorizada por Holden. Além disso, esta passagem faz-me

<sup>55</sup> She's nervous as hell. Half the time she's up all night smoking cigarettes. (SALINGER, 1991, p.158): Ela é nervosa pra diabo. Metade do tempo ela passa a noite fumando cigarros.

<sup>56</sup> Eu sabia que eu estava em casa, certamente. Nosso saguão tem um cheiro engraçado que cheira como nenhum outro lugar. Não sei que diabo é. Não é couve-flor e não é perfume – eu não sei que diabo é - , mas sempre se sabe quando se está em casa. ( SALINGER, 1991, p.158)

<sup>57</sup> “Holden!” – ela disparou. Ela me abraçou no pescoço e tudo. Ela é muito afetuosa. Quero dizer que é muito afetuosa para uma criança. Às vezes ela é até afetuosa demais. Eu tipo que dei um beijo nela... (SALINGER, 1991, p.161)

pensar se Holden não se vê refletido na irmã, afinal, como a narração mostra, os irmãos eram afetuosos entre si, especialmente Holden e Allie.

Poucas páginas após o primeiro comentário sobre o nervosismo da mãe, novamente temos informações sobre a característica: "Daddy took the car [...] We have a radio in it now! Except that Mother said nobody can play it when the car's in traffic."<sup>58</sup> (SALINGER, 1991, p.163)

A instabilidade emocional é sugerida como se fosse um carácter hereditário, já que é um traço da mãe referido duas vezes em sequência. Ainda falando-se sobre as emoções familiares, digna de nota é a atitude de Phoebe em relação ao disco quebrado: "Gimme the pieces," she said. "I'm saving them."<sup>59</sup> (SALINGER, 1991, p. 163) O tipo de pessoa capaz de guardar pedaços de um disco quebrado, provavelmente é o mesmo tipo de pessoa que se preocupa com o destino dos patos. De certa forma, Phoebe mostra ser um novo aliado (Allie).

Mas, para quebrar este momento simbólico, sabe que o irmão D. B. talvez não venha para o Natal por estar escrevendo um filme sobre Annapolis. Isto mostra que D.B. se encontra cada vez mais distante do que era quando morava com os irmãos. (SALINGER, 1991, p.164)

D. B., em um romance em que as oposições entre autenticidade e falsidade e entre corrupção e integridade moral são reiteradas o tempo todo, é um exemplo de talento desperdiçado ou corrompido pelo sistema, no caso pela indústria do entretenimento. E o cinema, amado e odiado por Holden ao mesmo tempo, é uma arte coletiva sujeita a todo o tipo de interferências e concessões no roteiro. Isso sem contar com as "encomendas", como a recebida pelo irmão escritor: "What's D. B. know about Annapolis, for God's sake? What's that got to do with the kind of stories he writes?"<sup>60</sup> (SALINGER, 1991, p.164) Trata-se do caso do enquadrar-se ou entrar em choque com a situação, da velha estratégia de "jogar o jogo" que Holden recusa-se a desempenhar.

---

<sup>58</sup> "O Papai levou o carro [...] Nós temos um rádio nele agora! Tirando que a Mãe disse que ninguém pode ligar com o carro em trânsito." (SALINGER, 1991, p.163)

<sup>59</sup> "Me dê os pedaços," disse ela. "Vou guardar." SALINGER, 1991, p.163)

<sup>60</sup> "O que D.B. sabe sobre Annapolis ? Pelo amor de Deus! O que isso tem a ver com o tipo de contos que ele escreve?" ( SALINGER, 1991, p.164)

No entanto, o estado emocional de Phoebe altera-se quando a esperta garota atina que o irmão chegara antes da hora e, outra vez, por ter sido expulso da escola: “You did get kicked out! You did!”<sup>61</sup> (SALINGER, 1991, p.165)

O sonho romântico evacionista novamente aparece quando Phoebe exclama que Holden vai ser morto pelo pai. Assim como havia mencionado a Sally, o garoto novamente evoca um sonho de vida rural.

“Nobody's gonna kill me. Use your head. In the first place, I'm going away. What I may do, I may get a job on a ranch or something for a while. I know this guy whose grandfather's got a ranch in Colorado. I may get a job out there,” I said. (SALINGER, 1999, p.165)<sup>62</sup>

As escusas e justificativas de Holden são insuficientes para aplacar a decepção de Phoebe, que permanece em silêncio por um período: “She was ostracizing the hell out of me. Just like the fencing team at Pencey...”<sup>63</sup> (SALINGER, 1999, p.166)

A atitude rude da irmã, “afetuosa demais”, mostra, de certa forma, a complexidade da alma humana. O próprio Holden tem um caráter complexo, mas ele, através de seus constantes julgamentos unilaterais, parece esquecer-se disso. Holden tece generalizações sobre a índole das pessoas que conhece a partir de pequenas ações que estas praticam.

Após um tempo recusando-se a conversar, Phoebe cobra explicações de Holden sobre sua expulsão

“Oh, why did you *do it*?” She meant why did I get the ax again. It made me sort of sad, the way she said it.  
 “Oh, God, Phoebe, don't ask me. I'm sick of everybody asking me that,” I said. “A million reasons why. It was one of the worst schools I ever went to. It was full of phonies. And mean guys. You never saw so many mean guys in your life. For instance, if you were having a bull session in somebody's room, and somebody wanted to come in, nobody'd let them in if they were some dopey, pimply guy. Everybody was always locking their door when somebody wanted to come in. And they had this goddam secret fraternity that I was too yellow not to join. There was this one pimply, boring guy, Robert Ackley, that wanted to get in. He kept trying to join, and they wouldn't

<sup>61</sup> “Você levou um pé! Levou!” (SALINGER, 1991, p.165)

<sup>62</sup> “Ninguém vai me matar. Use a cabeça. Em primeiro lugar, tô indo embora. O que posso fazer, posso arrumar um emprego em um rancho ou coisa assim por um tempo. Conheço um cara cujo avô tem um rancho no Colorado. Posso arrumar um emprego lá,” – disse eu. (SALINGER, 1991, p.165)

<sup>63</sup> “Ela estava me hostilizando pra cacete. Bem como fez a equipe de esgrima da Pencey...” (SALINGER, 1991, p.166)

let him. Just because he was boring and pimply. I don't even feel like talking about it. It was a stinking school. Take my word." (SALINGER, 1991, 167)<sup>64</sup>

Neste momento reaparece a preocupação do garoto a respeito da covardia. O primeiro comentário acerca deste sentimento aparecera logo antes do incidente com Maurice. Já na conversa com a irmã, a lembrança da covardia dá-se ao lembrar da sua adesão a uma fraternidade secreta. Ao contrário da fraternidade Sociedade da Torre que "controlava" a vida de Wilhelm Meister, esta oferecia a oportunidade de unir-se ou não. Aqui, Holden mostra de forma discreta em sua exposição a Phoebe, que se deixou submeter à pressão do grupo. O crítico Warren French acuradamente observa que

The proliferation in American society of small, exclusive societies, often only minimally different from one another but violently at odds over trivial issues, produces a fragmented culture in which pressure groups contend for the support of the naïve and inexperienced on the basis of uninformed prejudices, so that people like Holden end up "missing everybody," without any standards for making disinterested judgments.

Holden's "initiation" has led only to the confirmation of his early reflection, when his history teacher observes that "life *is* a game that one plays according to the rules," that "if you get on the side where all the hot-shots are, then it's a game...But if you get on the *other* side...then what's a game about it?" (FRENCH, 1988, p. 48)<sup>65</sup>

O caso de James Castle, corajoso a ponto de sua firmeza de caráter custar sua integridade, e sua posterior morte, contrapõe-se à covardia do narrador. Tal sucessão de lembranças e conflitos internos preparam o clímax do encontro com Phoebe, chegando à encruzilhada em que a garota o coloca: "You don't like any

<sup>64</sup> "Oh, por que você fez isso?" Ela queria dizer por que eu sofri a degola. Isso me deixou meio triste, o jeito que ela falou.

Oh Deus, Phoebe. Não me pergunte isso. Estou enjoado de todo o mundo me perguntar disso," disse eu. "Um milhão de motivos. Era uma das piores escolas em que já estive. Era cheia de falsos. E de caras malvados. Você nunca viu tantos caras malvados na vida. Por exemplo, se você estivesse no meio de um papo no quarto de alguém, e alguém quisesse entrar, ninguém deixaria entrar se fosse um cara abobado, espinhento. Todos chaveavam a porta quando alguém queria entrar. E eles tinham uma maldita fraternidade secreta que eu fui muito covarde para não entrar. Tinha um cara chato e espinhento, Robert Ackley, que queria entrar. Ele continuava tentando entrar e eles não deixavam. Só porque era chato e espinhento. Eu nem gosto de falar nisso. Podes crer." (SALINGER, 1991, p. 167)

<sup>65</sup> A proliferação na sociedade americana de pequenas sociedades exclusivas, que diferem minimamente das outras mesmo brigando violentamente por ninharias, produz uma cultura fragmentada na qual os grupos de pressão disputam o apoio dos ingênuos e inexperientes na base de preconceitos infundados, de modo que Holden termina "sentindo falta de todos", sem nenhum padrão para fazer julgamentos desinteressados.

A "iniciação" de Holden só levou à confirmação de sua reflexão inicial, quando o seu professor de História observa que "a vida é um jogo que se joga de acordo com as regras", que "se você fica no lado onde estão os figurões, então é um jogo...Mas se você fica no *outro* lado ...então que jogo é esse?" (FRENCH, 1988, p. 48)

schools. You don't like a million things. You don't.”<sup>66</sup> (SALINGER, 1999, p.169) Desta forma, instado a avaliar um sentido para a vida – ou pelo menos ver um aspecto positivo dela - Holden chega à manifestação do sonho de ser o “apanhador no campo de centeio”.

Após hesitar e tentar negar a “advertência” da irmã, Holden ensaia uma resposta e não consegue externar um arrazoado ordenado. Mesmo assim promete dizer uma coisa da qual gosta muito, sem poder concentrar-se.

“All right,” I said. But the trouble was, I couldn't concentrate. About all I could think of were those two nuns that went around collecting dough in those beatup old straw baskets. Especially the one with the glasses with those iron rims. And this boy I knew at Elkton Hills. There was this one boy at Elkton Hills, named James Castle, that wouldn't take back something he said about this very conceited boy, Phil Stabile. James Castle called him a very conceited guy, and one of Stabile's lousy friends went and squealed on him to Stabile. So Stabile, with about six other dirty bastards, went down to James Castle's room and went in and locked the goddam door and tried to make him take back what he said, but he wouldn't do it. So they started in on him. I won't even tell you what they did to him - it's too repulsive - but he still wouldn't take it back, old James Castle. And you should've seen him. He was a skinny little weak-looking guy, with wrists about as big as pencils. Finally, what he did, instead of taking back what he said, he jumped out the window. (SALINGER, 1991, p. 170)<sup>67</sup>

Holden não era amigo de Castle, e nem mesmo sentava perto dele na aula de matemática. No entanto, a sua determinação, seu aspecto frágil e a imolação do menino, fazem Holden senti-lo como “algo do qual ele gosta”. Além disso, Castle morreu vestindo o suéter que Holden lhe emprestara na única vez em que conversaram.

“You can't even think of one thing.”  
 “Yes, I can. Yes, I can.”  
 “Well, do it, then.”  
 “I like Allie,” I said. “And I like doing what I'm doing right now. Sitting here with you, and talking, and thinking about stuff, and-”

<sup>66</sup> “Você não gosta de nenhuma escola. Você não gosta de um milhão de coisas. Não gosta.” (SALINGER, 1999, p.169)

<sup>67</sup> “Tudo bem,” disse eu. Mas o problema era que eu não podia me concentrar. Só conseguia pensar naquelas duas freiras que iam coletando grana naquelas velhas cestas de palha. Especialmente aquela com os óculos com aros de ferro. E naquele menino que conheci na Elkton Hills. Havia esse garoto na Elkton Hills, chamado James Castle, que não retirou algo que disse sobre um cara muito convencido, Phil Stabile. O James Castle o chamou de um cara muito convencido e um dos amigos porcos do Stabile deduraram ele. Então o Stabile, com meia-dúzia de patifes sujos, foi ao quarto do James Castle, entraram, trancaram a porta e tentaram fazer com que ele retirasse o que ele disse. Mas ele não retirou. Aí se aproveitaram dele. Nem vou te dizer o que fizeram com ele – é muito repugnante - mas mesmo assim ele não retirou, o velho Castle. Precisava ver ele. Ele era um cara magrinho de aparência frágil, com punhos tão largos como um lápis. Finalmente, o que ele fez, em vez de retirar o que disse, foi pular da janela. (SALINGER, 1991, p. 170)

“Allie's dead - You always say that! If somebody's dead and everything, and in Heaven, then it isn't really-”

“I know he's dead! Don't you think I know that? I can still like him, though, can't I? Just because somebody's dead, you don't just stop liking them, for God's sake - especially if they were about a thousand times nicer than the people you know that're *alive* and all.” (SALINGER, 1991, p. 171)<sup>68</sup>

Sanford Pinsker, autor de *The Catcher in the Rye: Innocence Under Pressure* (1993) chama a atenção a respeito deste trecho e do drama intimamente ligado a ele, a morte de Castle, observando a habilidosa construção da cena e a sua ligação com o conjunto.

Here, the names matter, partly because Castle is an extension, a secret sharer, of all that Holden fears about the world: its misguided sense of principle, its seemingly endless capacity for cruelty, its lack of fair play and simple justice. Nor should the subtext of sexual perversion come as a surprise in a novel filled with them, and with Holden's increasingly desperate effort to act heroically – as the savior of other would-be Castles. In short, Castle is close enough to Caulfield – not merely in the roll call, but also, more important, in his essential condition – to fill the role as *doppelganger*, a psychological double of sorts. After all, it is hardly a coincidence that when James Castle jumps to his death, he is wearing a turtleneck sweater Holden had lent him. Salinger is simply too careful writer, too much the craftsman, to have chosen the detail “accidentally.” (PINSKER, 1993, p.75)<sup>69</sup>

Outro elemento inteiramente importante é que, instado por Phoebe a escolher uma “coisa” de que realmente gostasse, de certa forma Holden tece uma dissociação entre as coisas sensíveis e as coisas tangíveis, o que poderia também representar a oposição entre a sensibilidade e a materialidade (ou coisas advindas do exercício das atividades: artísticas, financeiras, etc.). Ao longo do relato, os valores e arraoados do garoto consideram que a materialidade é quase sinônimo de “phoniness”. Destarte, preocupado com a possível corrupção da inocência (dele

<sup>68</sup> “Você nem consegue pensar numa coisa.” / “Sim, eu consigo. Sim, eu consigo.” / “Bem, então vai.” / “Eu gosto do Allie,” disse eu. “E eu gosto de fazer o que estou fazendo agora. Sentar aqui contigo. E conversando e pensando em coisas, e...” / “O Allie tá morto – Você sempre diz isso! Se alguém está morto e tudo e está no céu, então não é realmente – “ / “Eu sei que ele tá morto! Você acha que não sei disso? Eu posso gostar dele ainda, mesmo assim, não posso? Só porque alguém está morto você não para de gostar dele, pelo amor de Deus – especialmente se é mil vezes mais legal do que pessoas que você sabe que estão *vivos* e tudo.” (SALINGER, 1991, p. 171)

<sup>69</sup> Aqui os nomes importam, em parte porque Castle é uma extensão, um compartilhador secreto, de tudo o que Holden teme do mundo: o seu equivocado sentido de princípios, a sua aparentemente infundável capacidade de crueldade, a sua falta de jogo limpo e de simples justiça. Nem deveria o subtexto de perversão sexual chegar de surpresa em um romance recheada delas e do crescente esforço desesperado de Holden em agir heroicamente – como o salvador de outros Castles em potencial. Resumindo, Castle é bastante próximo de Caulfield – não apenas na lista de chamada, mas também, mais importante, em sua condição essencial – para preencher o papel de *doppelganger*, um tipo de duplo psicológico. Após tudo, é pouca coincidência que ao pular para a morte James Castle está vestindo um blusão que Holden lhe emprestara. Salinger é simplesmente um escritor muito cuidadoso, muito artesão, para ter escolhido o detalhe “acidentalmente”. (PINSKER, 1993, p.75)

próprio e das crianças) e sendo crítico da falsidade e da corrupção alheias, a única “coisa” que lhe vem à cabeça é algo que, além de ser autêntico aos seus olhos, lembra os melhores momentos dos últimos dias, logo após o encontro com as freiras

“Daddy's going to kill you. He's going to kill you,” she said.  
I wasn't listening, though. I was thinking about something else - something crazy.  
“You know what I'd like to be?” I said. “You know what I'd like to be? I mean if I had my goddam choice?”  
“What? Stop swearing.”  
“You know that song 'If a body catch a body comin' through the rye'? I'd like-”  
“It's 'If a body meet a body coming through the rye!'” old Phoebe said. “It's a poem. By Robert Burns.”  
“I know it's a poem by Robert Burns.”  
She was right, though. It is “If a body meet a body coming through the rye.” I didn't know it then, though.  
“I thought it was 'If a body catch a body,’” I said. “Anyway, I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobody's around - nobody big, I mean - except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff - I mean if they're running and they don't look where they're going I have to come out from somewhere and catch them. That's all I'd do all day. I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be. I know it's crazy.” (SALINGER, 1991, p. 172-73)<sup>70</sup>

Após o “sonho” de ser o apanhador, Holden socorre-se telefonando para o Sr. Antolini, seu ex-professor de Inglês. Este detalhe soa significativo porque aquela é a disciplina preferida do rapaz, o que nos leva a questionar se a preferência tem algo a ver com seu afeto e amizade pelo “melhor” mestre que tivera.

Quando chegam os pais, Holden tem de se esconder da mãe, que visita o quarto de Phoebe. Antes de partir, ele pede dinheiro a Phoebe. O gesto da irmã de dar todo seu dinheiro leva o irmão às lágrimas.

---

<sup>70</sup> “O Papai vai te matar. Ele vai te matar,” disse ela. / Eu fiquei escutando. Estava pensando em outra coisa – algo louco. / “Você sabe o que eu gostaria de ser? Quer dizer, seu eu tivesse a porcaria da escolha? / “O quê? Para de espraguejar.” / “Você conhece aquela canção “Se alguém agarra alguém atravessando o centeio”? Eu gostaria...” / “É “Se alguém encontra alguém atravessando o centeio!” – disse a velha Phoebe. “É um poema. Do Robert Burns.” / “Eu sei que é um poema do Robert Burns.”/ Ela estava certa. É “Se alguém encontra alguém atravessando o centeio.” Contudo, na hora eu não sabia. / “Eu pensei que era “Se alguém agarra alguém atravessando o centeio”, disse eu. “De qualquer jeito, eu fico imaginando todos aqueles garotinhos brincando nesse grande campo de centeio. Milhares de garotinhos e ninguém por perto – ninguém grande, eu digo – a não ser eu. E eu fico à beira de algum precipício louco. O que eu tenho de fazer é agarrar a todos se eles começarem a ir para o precipício – digo, se eles estiverem correndo sem olhar onde estão indo eu tenho de sair de algum lugar e agarrá-los. É tudo o que eu faria o dia todo. Eu apenas seria o apanhador no campo de centeio e tudo. Eu sei que é louco, mas esta é a única coisa que eu realmente gostaria de ser. Eu sei que isso é louco. ( SALINGER, 1991, p. 172-73)

Em sua segunda visita a um professor, Holden novamente se coloca em uma posição respeitosa. Embora superficialmente ele esteja querendo abreviar a duração do "sermão" que está recebendo, ele também não consegue ser incisivo perante as pessoas que merecem seu respeito. O que se torna mais significativo no caso de Antolini, que tem relações de amizade com a família Caulfield, além de lembrar em idade e "espírito" o irmão D. B.

Mr. Antolini lit another cigarette. He smoked like a fiend. Then he said, "Frankly, I don't know what the hell to say to you, Holden."  
 "I know. I'm very hard to talk to. I realize that."  
 "I have a feeling that you're riding for some kind of a terrible, terrible fall. But I don't honestly know what kind... Are you listening to me?"  
 "Yes."  
 You could tell he was trying to concentrate and all. (SALINGER, 1991, 186)<sup>71</sup>

Holden externa seu sentimento para o professor que, para variar, também não entende o que o garoto diz. Ele pondera que pode odiar alguém por um momento, dando o exemplo de Ackley e Stradlater, e logo em seguida sentir falta deles. (SALINGER, 1991, p. 187)

Esta passagem, presente no capítulo 24, retoma a desolação sentida no capítulo anterior e antecipa o final do romance. A ajuda que Antolini pensa estar oferecendo a Holden é baseada em uma visão equivocada acerca dos problemas do menino.

"This fall I think you're riding for - it's a special kind of fall, a horrible kind. The man falling isn't permitted to feel or hear himself hit bottom. He just keeps falling and falling. The whole arrangement's designed for men who, at some time or other in their lives, were looking for something their own environment couldn't supply them with. Or they thought their own environment couldn't supply them with. So they gave up looking. They gave it up before they ever really even got started. You follow me? (SALINGER, 1991, p. 187)<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> O Sr. Antolini acendeu outro cigarro. Ele fumava como um viciado. Então ele disse: "Francamente, eu não sei que diabos eu digo pra você, Holden." / "Eu sei. Sou difícil de se conversar. Eu percebo isso." / "Eu sinto que você está se dirigindo para algum tipo de queda muito horrível. Mas eu honestamente não sei de qual tipo...Está me ouvindo?" / "Sim." / Se podia ver que ele tentava se concentrar e tudo. (SALINGER, 1991, p.186)

<sup>72</sup> "Esta queda para a qual eu acho que você se dirige – é um tipo especial de queda, um tipo horrível. O homem em queda não consegue sentir ou ouvir-se batendo no fundo. Ele só continua caindo. A disposição toda está designada para homens que, em algum ou outro momento da vida, estavam procurando algo que o seu ambiente não conseguia fornecer a eles. Ou eles pensavam que o seu ambiente não conseguia fornecer a eles. Então eles desistem de procurar. Eles desistem antes mesmo de começarem. Você me entende? (SALINGER, 1991, p. 187)

Em vez de ajudar, o professor aumenta a pressão sobre o rapaz já exaurido física e emocionalmente: “You'll have to. You're a student - whether the idea appeals to you or not. You're in love with knowledge.”<sup>73</sup> (SALINGER, 1991, 189) No entanto, Antolini diz uma coisa muito importante para Holden.

Once you get past all the Mr. Vinsons, you're going to start getting closer and closer - that is, if you want to, and if you look for it and wait for it - to the kind of information that will be very, very dear to your heart. Among other things, you'll find that you're not the first person who was ever confused and frightened and even sickened by human behavior. You're by no means alone on that score, you'll be excited and *stimulated* to know. Many, many men have been just as troubled morally and spiritually as you are right now. Happily, some of them kept records of their troubles. You'll learn from them - if you want to. Just as someday, if you have something to offer, someone will learn something from you. It's a beautiful reciprocal arrangement. And it isn't education. It's history. It's poetry.” (SALINGER, 1991, 189)<sup>74</sup>

As palavras de Antolini podem ser contestadas mas ao negar o caráter de educação e situar os problemas pessoais no âmbito da história e da poesia, Antolini aponta para uma superioridade destes dois campos sobre aquele ou, melhor, a integração daquele em meio a estes. A peroração do professor traz em si uma certa dose de reflexividade ou diálogo com a tradição literária, ainda que de forma genérica.

But I do say that educated and scholarly men, if they're brilliant and creative to begin with - which, unfortunately, is rarely the case - tend to leave infinitely more valuable records behind them than men do who are merely brilliant and creative. They tend to express themselves more clearly, and they usually have a passion for following their thoughts through to the end. (SALINGER, 1991, 189)<sup>75</sup>

Ao ser perguntado sobre Sally, Holden percebe que o tempo passou de modo relativamente veloz.

---

<sup>73</sup> “Você tem que. Você é um estudante – quer a ideia te agrade ou não. Você está apaixonado pelo conhecimento.” (SALINGER, 1991, p.189)

<sup>74</sup> Uma vez que você passar por todos os Srs. Vinsons, vai começar a se aproximar mais e mais – isto é, se você quiser e se procurar e esperar por isso – do tipo de informação que te será muito cara ao teu coração. Dentre outras coisas, você descobrirá que não é a primeira pessoa que ficou confusa e amedrontada e até mesmo enjoada pelo comportamento humano. Você não estará sozinho de jeito algum nesse assunto, você será *estimulado* a saber. Muitos homens estiveram moral e espiritualmente tão perturbados como você está agora. Felizmente, alguns deles mantêm registros de seus problemas. Você aprenderá com eles – se você quiser. Assim como algum dia, se você tiver algo a oferecer, alguém aprenderá algo de ti. É um belo arranjo recíproco. E não é educação. É história. É poesia.” (SALINGER, 1991, p.189)

<sup>75</sup> Mas eu digo que homens educados e eruditos, se forem brilhantes e criativos, para começar, - o que raramente é o caso – tendem a deixar registros mais valiosos atrás deles do que os homens que são meramente brilhantes e criativos. Eles tendem a expressarem-se mais claramente e eles geralmente têm uma paixão para seguirem seus pensamentos até o fim. (SALINGER, 1991, p.189)

“I had a date with her this afternoon.” Boy, it seemed like twenty years ago!  
 “We don’t have too much in common any more.”  
 “Helluva pretty girl. What about that other girl? The one you told me about, in  
 Maine?”  
 “Oh-Jane Gallagher. She’s all right. I’m probably gonna give her a buzz  
 tomorrow.” (SALINGER, 1991, 190-91)<sup>76</sup>

A relatividade temporal da literatura Após-modernista e a consequente internalização mental da narrativa não corresponde a impressionismo, mas a uma narrativa realista em primeira pessoa com foros de objetividade, porém inapelavelmente mediada pelo narrador em busca de respostas às suas aflições. Este sentimento de Holden, na verdade, vale como uma justificativa da estrutura narrativa porque a “concentração cronológica” opõe-se ao *Bildungsroman* tradicional.

A sequência do episódio confirma esta filtragem dos fatos ocorrida na sua lembrança. Recuperando citação de Stevenson (1992, p.88) na seção 1.3 deste trabalho, o narrador em primeira pessoa fatalmente está ciente dos dois fios temporais com os quais está lidando: o tempo dos fatos enquanto narrativa e o tempo em que os fatos foram vividos. Esta observação mostra sua força quando Holden recorda-se de despertar com o afago de Antolini em sua cabeça. (SALINGER, 1991, p.192). Acrescentem-se à incompreensão do ato a conversa com Luce e a lembrança das preocupações com os “frescos”, e o conteúdo explosivo está completo na cabeça do adolescente.

The elevator was finally there. I got in and went down. When something pervery like that happens, I start sweating like a bastard. That kind of stuff’s happened to me about twenty times since I was a kid. I can’t stand it. (SALINGER, 1991, 193)<sup>77</sup>

Até mesmo porque o professor exigiu mais do que o pupilo podia suportar, Antolini surge tão indigno de confiança quanto as pessoas anteriormente encontradas, como aponta Warren French (1988, p.41). Também observando a importância da mente de Holden na avaliação dos episódios relatados, o crítico ressalta que

<sup>76</sup> “Eu me encontrei hoje à tarde com ela.” Cara, parecia que isso tinha sido há vinte anos! “Nós não temos mais muito em comum.” / “Garota bonita pra caramba. E aquela outra garota? Aquela que você me contou, do Maine?” / “Oh – Jane Gallagher. Ela está bem. Provavelmente vou ligar pra ela amanhã.” (SALINGER, 1991,p. 190-91)

<sup>77</sup> O elevador finalmente chegou. Entrei e desci. Quando algo pervertido assim acontece, começo a suar como um desgraçado. Aquele tipo de coisa me aconteceu umas vinte vezes desde que era criança. Eu não aguento isso. (SALINGER, 1991, p.193)

a point that needs to be remembered, however, is that the question about Antolini's sexual proclivities cannot be answered by the readers any more than by Holden, for the whole episode is not about Antolini's but about Holden's state of mind. (FRENCH, 1988, p.41)<sup>78</sup>

O encontro com o único adulto confiável (e última alternativa de companhia e de compreensão), que já havia iniciado sob desmedida pressão, também é uma tentativa de socorro estéril e inadequada. O professor avalia de forma errônea a situação de Holden e, logicamente, só poderia ter oferecido dela um diagnóstico equivocados.

The important reason for being skeptical about the value of Antolini's advice is not this episode at all, but that during the final pages of the novel he is proved wrong about the horrible consequences of Holden's fall. For the next morning the exhausted Holden does indeed experience a fall but with vastly different consequences from those Antolini feared. (FRENCH, 1988, p.41)<sup>79</sup>

Aturdido e tendo perdido a confiança em Antolini, Holden sai às geladas ruas abandonado à própria sorte, assim como os patos com quem se preocupara. Sem saber exatamente para onde ir, acaba dirigindo-se à estação Grand Central, onde deixara seus pertences e resolve dormir nos bancos da sala de espera. O adolescente de classe alta acaba refugiando-se em um lugar público como se fosse um desvalido. Outro fato marcante é que no auge do seu abandono e de sua solidão ele fica cercado de “um milhão de pessoas”. Após um curto período de descanso, o movimento do público obriga-o a levantar-se: “So I sat up. I still had that headache. It was even worse. And I think I was more depressed than I ever was in my whole life.” (SALINGER, 1991, 194)<sup>80</sup>

Para interromper a sua solidão, Holden desejaria ver as duas freiras e Phoebe, as melhores pessoas com quem encontrara nos últimos dias. Antes ele já havia sentido falta de Ackley e Stradlater.

<sup>78</sup> Um aspecto que precisa ser lembrado, contudo, é que a pergunta sobre as inclinações sexuais de Antolini não podem ser respondidas pelos leitores mais do que por Holden, porque todo o episódio não é sobre Antolini, mas sobre o estado da mente de Holden. (FRENCH, 1988, p.41)

<sup>79</sup> O importante motivo para ficar cético em relação ao valor do conselho de Antolini não é o episódio em si, mas é que durante as páginas finais do romance é provado que ele está errado sobre as horríveis consequências da queda de Holden. Porque sem dúvida na manhã seguinte vivencia uma queda, mas com consequências imensamente diferentes àquelas que Antolini temia. (FRENCH, 1988, p.41)

<sup>80</sup> Então eu sentei. Ainda estava com aquela dor de cabeça. Estava ainda pior. E acho que eu estava mais deprimido do que já estive em toda a minha vida.” (SALINGER, 1991, p.194)

I sort of kept looking around for those two nuns I'd met at breakfast the day before, but I didn't see them. I knew I wouldn't, because they'd told me they'd come to New York to be schoolteachers, but I kept looking for them anyway. [...] I wished old Phoebe was around. (SALINGER, 1991, 197)<sup>81</sup>

Neste penúltimo capítulo do romance de um rapaz sensível e apegado aos irmãos, o exaurido e desamparado Holden se refugia ora na nostalgia, ora na imaginação para tentar frear sua infelicidade. Lembrando o Natal retrasado com Phoebe ou pedindo a ajuda do falecido irmão, a evasão torna-se o lenitivo para o sofrimento. O apelo a Allie ("Allie, don't let me disappear. Please, Allie." (SALINGER, 1991, p.198)<sup>82</sup> para que não o deixe desaparecer, naquele contexto, expressa mais do que uma mera fantasia de evitar a invisibilidade. A súplica é, de certa forma, a autoafirmação das ideias de quem se nega a seguir as "regras" que considera erradas. Como bem observa o crítico,

"...I had this feeling that I'd never get to the other side of the street. I thought I'd just go down, down, down, and nobody'd ever see me again" (197). Holden's "fall" – unlike James Castle's, or even the potential tumble of the children who play at the edge of cliffs – is not the sort that ends in broken bones and blood; this fall risks an extinction of personality, of the self. (PINSKER, 1993, p. 81)<sup>83</sup>

Por isso mesmo, para não correr o risco de extinção da personalidade, ele considera que não há possibilidade de salvação - apesar do "conforto" da lembrança dos irmãos - na metrópole natal.

I could hardly get my breath, and I was still sweating like a bastard. I sat there, I guess, for about an hour. Finally, what I decided I'd do, I decided I'd go away. I decided I'd never go home again and I'd never go away to another school again. I decided I'd just see old Phoebe and sort of say good - by to her and all [...] (SALINGER, 1991, p. 198)<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Eu tipo que continuei procurando por aquelas duas freiras que encontrei de manhã durante o café na manhã anterior, mas não as vi. Eu sabia que não veria, porque elas me disseram que tinham vindo a New York para serem professoras, mas mesmo assim continuei procurando. [...] Desejei que a Phoebe estivesse por lá. (SALINGER, 1991, p.197)

<sup>82</sup> "Allie, não me deixe desaparecer. Por favor, Allie." (SALINGER, 1991, p.198)

<sup>83</sup> Eu sentia que não chegaria do outro lado da rua. Pensava que eu só caía, caía, caía e ninguém mais me veria novamente" (197). A "queda" de Holden – ao contrário da de James Castle ou mesmo do tropeço em potencial das crianças que brincam na beira de precipícios – não é do tipo que termina em ossos quebrados e sangue; esta queda traz o perigo de uma extinção da personalidade, do eu. (PINSKER, 1993, p. 81)

<sup>84</sup> Eu mal conseguia respirar e ainda estava suando como um desgraçado. Fiquei sentado lá por uma hora, eu acho. Finalmente, decidi o que eu faria, eu decidi que eu iria embora. Decidi que nunca mais voltaria pra casa. Decidi que só veria a velha Phoebe e tipo que me despedir dela e tudo [...] (SALINGER, 1991, p.198)

Tomada a decisão de viver uma nova vida, junto a ela vem a fantasia de se apartar ainda mais da sociedade fingindo ser um surdo-mudo. Esta nova “encarnação” de Holden construiria uma cabana rural com o dinheiro ganho como frentista. E lá nesta choupana ele passaria o resto da vida. (SALINGER, 1999, p. 199)

Após esta decisão-devaneio, Holden dirige-se à escola de Phoebe, onde também estudaram ele e seus irmãos. A intenção é entregar um bilhete à garota marcando um encontro para despedir-se e devolver o dinheiro que a irmã lhe emprestara.

Tendo passado por sucessivos episódios de hostilidade e de desamparo nos últimos dias, o garoto, quando confrontado com os ambientes conhecidos ou familiares, resgata de maneira sensorial lembranças que, embora breves, são capazes de levá-lo a considerações sobre os prós e contras de sua vida até então. As “prep schools”, recheadas de “phonies” e “mean guys” são involuntariamente contrapostas à escola de sua infância – a era de ouro idealizada por Holden: “When I got there, it felt funny. I wasn't sure I'd remember what it was like inside, but I did. It was exactly the same as it was when I went there.” (SALINGER, 1991, 199-200)<sup>85</sup>

E o encontro com o espaço conhecido traz consigo o reforço da memória olfativa, como o cheiro de urina que, desagradável em si, naquele contexto serve de saudação de boas vindas.

The stairs had the same smell they used to have when I went there. Like somebody'd just taken a leak on them. School stairs always smell like that. Anyway, I sat there and wrote this note.

DEAR PHOEBE,

I can't wait around till Wednesday any more so I will probably hitch hike out west this afternoon. Meet me at the Museum of art near the door at quarter past 12 if you can and I will give you your Christmas dough back. I didn't spend much.

Love, HOLDEN (SALINGER, 1991, 200)<sup>86</sup>

<sup>85</sup> “Quando cheguei lá, me senti gozado. Não tinha certeza se eu lembraria como era por dentro, mas lembrei. Era exatamente o mesmo de quando eu estava lá.” (SALINGER, 1991, 199-200)

<sup>86</sup> As escadarias tinha o mesmo cheiro que costumavam ter quando eu estava lá. Como se alguém tivesse acabado de se aliviar nelas. As escadas de escolas sempre cheiram daquele jeito. De qualquer forma, sentei lá e escrevi este bilhete. / CARA PHOEBE, não posso mais esperar até quarta, então provavelmente vou pedir carona para o oeste hoje à tarde. Me encontre se puder no Museu de arte, perto da porta, ao meio-dia e quinze, e vou te devolver tua grana. Não gastei muito. / Amor, HOLDEN (SALINGER, 1991, p. 200)

Naquele momento mesclado de decisão e de rememoração, o bilhete para Phoebe contém elementos recorrentes ao longo da narrativa: o oeste (escapismo espacial), o Museu (reminiscências) e o ato de desapego ao dinheiro. E estes elementos são desafiados no momento em que a funcionária da escola que recebera o bilhete deseja-lhe, na despedida, “Boa sorte!”, assim como fizera o professor Spencer no início do romance. Holden comenta odiar aquele tipo de cumprimento, por ser algo deprimente. (SALINGER, 1999, p. 202)

Além de aventar a possibilidade ou risco de insucesso no porvir, o desejo de boa sorte, em vez de saudar o início de uma nova etapa, significa, para Holden, de certa forma, a marca do rompimento do mundo estável, conhecido. O mito do oeste, do desconhecido, enquanto fantasia, é atrativo e até mesmo estimulante. No confronto com a mudança de rumo iminente, o choque é inevitável. Ao final do romance Holden irá para o oeste, mas não do modo como previra, nem para onde imaginara.

Matando o tempo dentro do museu, antes de encontrar a irmã, Caulfield encontra dois garotos que procuram a exposição das múmias. Guiando-lhes ao lugar que visitara muitas vezes na infância, aqui ele apresenta seus conhecimentos sobre as múmias que, se eram parcos para Spencer, para as crianças era novidade. Neste ponto, mais uma vez se vê o conforto que o rapaz vivencia perante as crianças.

Dirigindo-se à pretensa despedida da irmã, ele contraditoriamente imagina sua volta ao lar após anos distante como se fosse personagem de um filme (cigarro, etc.), mas no mesmo parágrafo diz que D. B. não poderia escrever filmes na sua cabana.

A união espiritual entre os irmãos Caulfield é expressa através de símbolos cuja significação advém das emoções e recordações. Assim como a luva de beisebol de Allie é estimada por Holden, Phoebe valoriza o chapéu de caça deste, vestindo-o para o encontro com o irmão. O impacto é muito forte porque a menina vai ao seu encontro disposta a fugir junto com Holden – coisa que ele não pode tolerar. Inseguro e confrontado com o obstáculo não esperado, Holden é rude com a irmã que, além de suplicar para fugir junto, começa a chorar.

Após o pranto, Holden guarda a mala de Phoebe no museu e tenta tranquilizar a menina dizendo que não mais irá partir. Ele havia mudado de ideia.

Holden is left entirely to his own devices with no perceptive or experienced adult guidance. Phoebe does wonders for Holden's sagging morale, but she proves more of a handicap than a help to his escape plans by showing him that he is not yet ready to take responsibility for his dreams and that he must move cautiously toward a life-style that may be suited only to himself. (FRENCH, 1988, p. 58)<sup>87</sup>

No entanto, após momentos tensos de desacertos, ainda silenciosa, Phoebe segue-o através do zoológico do Central Park até chegarem perto do carrossel.

Anyway, we kept getting closer and closer to the carrousel and you could start to hear that nutty music it always plays. It was playing "Oh, Marie!" It played that same song about fifty years ago when I was a little kid. That's one nice thing about carrousels, they always play the same songs. (SALINGER, 1991, p. 210)<sup>88</sup>

O comentário de Holden é pertinente com suas preocupações e devaneios. O carrossel (que anda em círculos) e sua única música representam o mais do mesmo, um pequeno recorte imutável do mundo. Para quem sonha com um mundo onde as crianças não se corrompam, mas que na realidade apresenta poucos aspectos imutáveis, é um breve consolo. Contudo, este recorte de sonho é confrontado logo em seguida pela própria irmã, quando convidada a andar no brinquedo, antes de aceitar a oferta. ("I'm too big"- "Estou grande demais"). Phoebe tem noção da passagem do tempo e da adequação das idades, fato do qual Holden tenta escapar evadindo...

---

<sup>87</sup> Holden é deixado inteiramente à sua própria sorte sem nenhuma orientação adulta perspicaz ou experimentada. Phoebe se encanta com a moral caída de Holden, mas torna-se mais um obstáculo do que uma ajuda aos seus planos de fuga ao mostrar-lhe que ele ainda não está pronto para assumir a responsabilidade por seus sonhos e que ele deve ir cautelosamente em direção a um estilo de vida que pode ser adequado somente a ele próprio. (FRENCH, 1988, p. 58)

<sup>88</sup> De qualquer modo, continuamos nos aproximando do carrossel e se podia ouvir aquela música louquinha que sempre toca. Estava tocando "Oh, Marie!" Tocava aquela mesma canção cerca de cinquenta anos atrás quando eu era pequeno. Isto é uma coisa legal nos carrosséis, eles sempre tocam as mesmas músicas. (SALINGER, 1991, p. 210)

## 2.2 Um caso de (des)leitura crítica: Carpeaux lê Salinger

Antes mesmo da tradução brasileira de *O apanhador no campo de centeio* (*The Catcher in the Rye*, 1951) ser publicada em 1965, Otto Maria Carpeaux (1900-1978) foi o primeiro crítico entre nós a tecer uma análise da obra-prima do escritor norte-americano J. D. Salinger (1919-2010). Em *Livros na Mesa* (1960), o escritor austro-brasileiro dedica um ensaio intitulado “Romance da inocência” à narrativa das desventuras de Holden Caulfield, realizando a pioneira recepção crítica do romance no Brasil.

Uma vez que o artigo de Carpeaux, lido após meio século, ainda é capaz de suscitar questionamentos quanto à compreensão do objeto de estudo, torna-se necessária uma breve apreciação do método interpretativo de um de nossos maiores críticos. Tania Franco Carvalhal, no artigo “Memória e discurso da intermediação”, presente no volume *O Próprio e o alheio*, analisa o método de leitura crítica de Carpeaux mostrando que “é possível identificar certas recorrências que caracterizam seu texto: uma delas, a inclinação ao confronto, outra, a tentativa de inserção de cada obra na totalidade das produções textuais” (CARVALHAL, 2003, p. 187).

Em seu estudo sobre Salinger, Carpeaux propõe uma análise estilística, pois “a análise do vocabulário explicaria os símbolos encerrados na obra”. (CARPEAUX, 1999, p. 817) Carvalhal também abordou como este vértice da metodologia de Carpeaux operava. Em suas palavras

Buscava Carpeaux, é certo, uma forma de medir as rupturas em relação à tradição e tentava perceber como os elementos se transmitem nela. Sua solução é a leitura das relações estilísticas e ideológicas entre autores e obras. A análise estilística é a chave que encontra.

Entendendo por estilo a expressão total da personalidade pela linguagem, a revelação por vezes involuntária das intenções secretas do autor pelo vocabulário, a sintaxe, o metro, Carpeaux se identifica com K. Vossler, L. Spitzer, D. Alonso e Pedro Salinas, como também com os seguidores de Richards na linhagem anglo-saxã. (CARVALHAL, 2003, p. 193)

Antes de prosseguir na análise da crítica a Salinger, é interessante complementarmos com um parágrafo presente na obra-prima de Carpeaux, a *História da literatura ocidental*, sobre a mencionada “escola” estilística:

O grande virtuoso desse método de análise estilística foi Leo Spitzer, que sabia iluminar um autor pela interpretação de uma estrofe ou até de um único verso de Villon ou de Racine, de um trecho ou de uma frase de Cervantes ou de Proust. Nem Vossler nem Spitzer desprezaram as relações entre um estilo pessoal e o gosto literário de uma sociedade em determinada época. (CARPEAUX, 2008, p. 2839)

Após esta observação feita por Carvalhal, e da citação do próprio autor torna-se mais fácil percorrer a leitura efetuada por Carpeaux. Apesar de toda a sua importância para os estudos críticos de literatura em nosso país e, apesar de toda sua capacidade e conhecimento acerca da cultura ocidental, Carpeaux – em meio a alguns acertos – cometeu um caso de desleitura (*misreading*) ou leitura inacurada do único romance do autor nova-iorquino.

Admitindo que *O apanhador no campo de centeio* é uma obra significativa, a ponto de dedicar-lhe um ensaio, Carpeaux, no entanto, demonstra certa antipatia ou, no mínimo, um conjunto de ressalvas às realizações estético-narrativas de Salinger. A própria abertura do artigo já insinua que o romance estaria situado em um patamar inferior. “Ao contrário do que muitos acreditam, as obras mais importantes da literatura norte-americana saem em pequenas tiragens. Não são *best-sellers*. Pouco antes de Faulkner receber o Prêmio Nobel, quase todos os seus romances estavam esgotados, inacessíveis”. (CARPEAUX, 1999, p. 817) Ao contrastar obras de vanguarda (Faulkner) e *best-sellers* (Salinger), Carpeaux demonstra um olhar *highbrow*, elitista, em relação ao sucesso do livro entre o público leitor, mesmo lembrando “de uma obra que, tendo saído em 1953 (*sic*), foi saudada como “o mais importante romance norte-americano do pós-guerra” “. (CARPEAUX, 1999, p. 817)

Para ilustrar essa, de certa forma, má vontade para com Salinger, na *História da literatura ocidental* o escritor só existe como um mero nome que serve de apêndice ao comentário sobre *Other voices, other rooms* (1948), romance de estreia de Truman Capote, no qual “a transição difícil, da atmosfera irreal da infância e adolescência para a realidade dos adultos, é simbolizada por um enredo de segredos de família e analisada com todos os recursos da psicologia moderna”. No fechamento do parágrafo é que aparece a única menção ao autor de *O apanhador no campo de centeio*, aduzindo Carpeaux, ainda em complemento à apreciação de Capote, que “um abismo separa essa arte do naturalismo social do romance norte-americano comum. É a vitória da irrealidade sobre a realidade. Assim como no

“realismo mágico” das histórias de adolescentes de J. D. Salinger” (CARPEAUX, 2008, p. 2705).

Uma vez que Carpeaux situa as "histórias de adolescentes" de J. D. Salinger no campo da "irrealidade" ou daquilo que chama de "realismo mágico", é mister interrogarmos além do aspecto estilístico (estilo pessoal) e o "gosto literário de uma sociedade em determinada época" (nas palavras do próprio crítico). Posso dizer que é, de certa forma, o seu rigor ou coerência metodológica que o impedem de analisar o romance com melhores olhos.

Para iniciar com o aparato estilístico como método analítico, o crítico austro-brasileiro dissecou brevemente o enredo e situa-o nesse entre-lugar da estética realista. Entretanto, previamente à avaliação de Carpeaux tornam-se úteis, para tentarmos entender a antipatia do crítico, lembrar duas passagens que, não explicitadas no artigo, são sugeridas *en passant*.

Holden Caulfield, protagonista do romance *O apanhador no campo de centeio* (*The Catcher in the Rye*), ao relatar os três dias em que perambulou pelas ruas de New York, após ter sido novamente expulso da escola, evoca uma série de imagens idílicas que são fundamentais na sua busca por equilíbrio. Os devaneios do adolescente, como veremos a seguir, podem iluminar o caminho nas veredas críticas de Carpeaux.

Holden, ao longo da narrativa, está contando ao(s) seu(s) interlocutor(e)s não identificado(s) da instituição de saúde ao qual está recolhido, “this madman stuff that happened to me around last Christmas just before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy”. (SALINGER, 1991, p. 1). Durante este *flashback*, diante das sucessivas complicações que lhe aparecem, Holden sugere, na segunda metade do romance, saídas escapistas para os problemas reais. As sugestões que Holden enuncia em suas conversas com a amiga Sally Hayes e com a irmã Phoebe, de fato, parecem "coisa de doido". Para a primeira sugere que fugissem para viver no mato, para a outra diz que gostaria de ser o "apanhador no campo de centeio", mesmo reconhecendo que isto é "louco", que seria a única pessoa "grande" à beira de um precipício para salvar as crianças que "não olhassem onde estão indo". Vejamos as referidas passagens, começando pela conversa com Phoebe:

"You know that song 'If a body catch a body comin' through the rye'? I'd like \_"  
 "It's 'If a body *meet* a body coming through the rye!'" old Phoebe said. "It's a poem. By Robert *Burns*."  
 "I *know* it's a poem by Robert Burns."  
 She was right, though. It *is* "If a body meet a body coming through the rye." I didn't know it then, though.  
 I thought it was 'If a body catch a body,' " I said. "Anyway, I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobody's around – nobody big, I mean – except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff – I mean if they're running and they don't look where they're going I have to come out from somewhere and *catch* them. That's all I'd do all day. I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be. I know it's crazy." (SALINGER, 1991, p. 173)

Na conversa com Sally Hayes ocorre a seguinte passagem: "No kidding. We'll stay in these cabin camps and stuff like that till the dough rans out, I get a job somewhere and we could live somewhere with a brook and all and, later on, we could get married or something. I could chop all our own wood in the wintertime and all. (SALINGER, 1991, p. 132)<sup>89</sup>

Para Carpeaux, trata-se de "um pequeno romance picaresco: 48 horas de um adolescente na escola, na estrada de ferro, em boîtes e hotéis suspeitos de New York passam como num sonho fantástico". Durante esse período, nas palavras do analista, Holden

afunda-se por 48 horas nos bas-fond, bebe, é roubado, encontra-se num hotel com uma prostituta e foge apavorado, foge para encontros com meninas estúpidas e, enfim, para os braços da querida irmã Phoebe, que o leva para casa; os pais mandá-lo-ão para outra escola. E é tudo. O grande conflito de adolescência de Holden Caulfield está resolvido. (CARPEAUX, 2005, p. 817)

Após a sinopse, Carpeaux almeja em seu método exatamente a busca, conforme a citação prévia de Carvalhal, a "revelação" [...] "das intenções secretas do autor" (CARVALHAL, 2003, p. 193) até porque para ele, naquele momento, se acreditava "possuir uma chave para abrir todos os mistérios literários: essa criada para todo o serviço chama-se análise estilística. No caso, a análise do vocabulário explicaria os símbolos encerrados na obra" (CARPEAUX, 1999, p. 817).

---

<sup>89</sup> "Fora de brincadeira. Ficaríamos naquelas cabanas e coisa assim até que a grana acabasse, eu arranjaria um emprego por aí e viveríamos em algum lugar com um riacho e, mais tarde, podíamos casar ou coisa assim. Eu podia cortar nossa própria lenha no inverno e tudo. (SALINGER, 1991, p. 132)

A partir deste ponto, Carpeaux radicaliza a ironia que perpassa todo o artigo. A análise estilística serve para acionar o gatilho crítico que tenta alvejar o romance com um todo. O parágrafo merece ser citado na íntegra para mostrar que mesmo um grande crítico não está isento de tecer considerações superficiais

É preciso admitir que Mr. Salinger facilitou extraordinariamente o trabalho do analista. A riqueza lexicológica de Holden é muito reduzida. Certas palavras voltam com frequência enorme. Todos os objetos são "*goddam*" (usado com se fosse adjetivo), quando não são "*a hell of ...*". Todas as pessoas são "*old*"; o professor de história é "*old*" e a irmã Phoebe, menina de 15 (*sic*) anos, também é "*old Phoebe*"; os acontecimentos dividem-se em os "*that kill me*" e os "*that killed me*"; além disso, tudo é "*crazy*" ou "*lousy*". É imitação virtuosa da gíria dos colegiais, dos adolescentes. Enfim, o próprio Holden admite: "*I have a lousy vocabulary*". Eis os materiais que a análise revela. E agora? Nada feito. Pois infelizmente, há várias combinações possíveis das peças assim isoladas; várias possibilidades de interpretação. (CARPEAUX, 1999, p. 818).

O viés analítico o impede de, apesar de classificar como "imitação virtuosa" do jargão jovem, reconhecer méritos miméticos (e estilísticos) maiores na composição ficcional. Carpeaux fica preso à autocrítica de Holden, que admite ter um "vocabulário vagabundo", subjugando os temas e subtemas do enredo ao nível da expressividade. Além disso, por descuido, comete um deslize que faz muita diferença na leitura holística da obra, Phoebe, a irmãzinha que traz Holden de "volta à Terra" após seus devaneios, tem na verdade 10 anos. Esse fato é muito importante, pois esta é a idade que Allie, o terceiro dos quatro irmãos, tinha quando faleceu. Allie, congelado no tempo, como as múmias no museu, não se corromperá – sempre terá a mesma idade.

Phoebe, por seu turno, irá avançar em anos e poderá "cair", perder a inocência, lançar-se em um "precipício maluco" sem a presença de um "apanhador" para evitar a queda.

Voltando a Carpeaux, este admite "várias possibilidades de interpretação", defendendo como "primeira possibilidade" a de cunho psicológico

Os acontecimentos, os ambientes, os personagens em torno de Holden não têm existência real: ao contrário, são deliberadamente "desrealizados". As peças da realidade, no romance, os episódios do enredo da vida – o amor, o dinheiro, a morte – apresentados ao menino durante aquelas 48 horas como um ensaio geral antes de começar a própria peça. A adolescência está passando, irrecuperavelmente: "*that killed me*". Na viagem para a vida, a lembrança do paraíso perdido acompanha-nos como um espelho puro: mas o que se reflete nele já é a estupidez e a sordidez dos adultos, esse mundo "*crazy*" e "*lousy*". (CARPEAUX, 1999, p. 818)

As 48 horas a que o crítico se atém não são um ensaio. Aqueles dias (relatados pelo narrador-protagonista) são o pretexto, digamos, dramático para a exteriorização do seu estado de alma, em especial naquelas 48 horas ou mais. O verdadeiro ensaio foram os seus vários anos vividos em *boarding schools* (internatos) que, em escala reduzida, já o ensinaram a reconhecer (ainda que às vezes sem a maturidade necessária) todos os tipos de problemas e maldades que o mundo adulto (exterior) apresenta. Holden já está "preparado" para viajar à "vida", basta aceitar o destino.

Carpeaux ainda chama a atenção à dicotômica posição de Holden: quando age como pessoa mais velha, as pessoas não o percebem; quando age como pessoa mais jovem, considera isso irônico por já ter cabelos grisalhos. No meu entender, este é um dilema (o comportamental) que aflige a maior parte dos adolescentes que ora são cobrados para mostrar uma conduta condizente à idade portada. O cabelo grisalho é mais um "agravante" à condição limítrofe em que o rapaz se encontra. Para o crítico austríaco,

Os princípios da análise estilística nos mandam dar importância especial a essas duas afirmações reveladoras. Mandam, "to notice" aquilo que "people never notice". Ali está escondida outra significação do romance. A criança de cabelos grisalhos é símbolo do adulto emocionalmente (talvez também intelectualmente) "imature". (CARPEAUX, 1999, p. 818)

Para Carpeaux, Holden poderia ser a personificação de *Johnny can't read*, ("I'm quite illiterate, but I read a lot") livro de Rudolf Flesch que alertava para o nível de iletramento do jovem norte-americano do pós-Segunda Guerra. Porém, a análise estilística do vocabulário "pobre" do personagem esquece que o mesmo é um bom aluno de Inglês na escola e demonstra um bom nível de leitura, com bem o demonstra a própria citação escolhida e os comentários sobre autores (Thomas Hardy, Shakespeare, Ring Lardner, Isak Dinesen, etc.).

Entretanto, questionando se o verdadeiro assunto de Salinger seria aquele abordado por Flesch, Carpeaux afirma:

Se for assim, seu "realismo mágico", sua "desrealização" da realidade seria recurso para desmascará-la, para mostrá-la à luz oblíqua da sátira. Mas sátira, isto é, denúncia e acusação, não é possível sem um critério de valor que o satirista considera superior aos critérios do mundo denunciado e acusado. É evidente que a análise estilística deixa de ajudar-nos, nesta altura; porque desconhece aqueles critérios. (CARPEAUX, 1999, p. 819)

Neste ponto, abandonando o primeiro dos seus eixos metodológicos (o estilístico), Carpeaux mostra a preferência pelo segundo (o ideológico ou social). Tomando como ponto de partida o escritor italiano Alberto Moravia, que representa em seus personagens a "iniciação na vida" como "a passagem por um inferno", a avaliação de Carpeaux sobre Salinger adquire tons condenatórios: para "Holden não aconteceu, no fundo, nada; pelo menos, nada de sério. Foi expulso da escola? Será mandado para outra". Holden, de família rica, saberia (assim como o leitor) que o *happy end* estaria garantido pela segurança da casa paterna. "A essa segurança sem esforço correspondente o reduzido esforço intelectual do romancista; um pouco de psicanálise, de segunda mão; e é só" (CARPEAUX, 1999, p. 819).

Para Carpeaux, em contraposição a romances sobre adolescência de Hesse, Joyce e Pérez de Ayala, "não poderiam ser escritos naquela gíria de colegiais, naquele *"lousy vocabulary"*, autêntico demais para ser um máscara do romancista". Desta forma, "*The Catcher in the Rye* não é romance do infantilismo. É mesmo um romance infantil" (CARPEAUX, 1999, p. 820).

Aqui, Carpeaux não se encontra isolado porque, nas décadas subsequentes, Salinger seria acusado de ser esse autor "infantil" por críticos variados, principalmente quando se trata da saga da família Glass, que forma grande parte da produção publicada pelo autor.

Asseverando que o problema é de "sociologia literária" (o que está explícito no seu artigo), Carpeaux diz que "o verdadeiro problema não é a interpretação do romance, mas o sucesso da obra". Inserindo o romance norte-americano numa tradição de inconformismo que viria de Cervantes e Fielding, passando por Balzac, Flaubert e chegando a Joyce, Carpeaux contrasta Salinger com Dreiser, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson e Dos Passos (todos escritores com um grau de militância esquerdista), o que basta para condená-lo definitivamente:

Salinger "desrealiza" a realidade, não para transfigurá-la, mas para adaptá-la ao gosto dos leitores da revista *New Yorker*. O menino Holden Caulfield pôde passar por essa realidade sem perder a virgindade. No fundo, não precisava passar por aventura nenhuma. O próprio Salinger o diz, no melhor estilo de Holden, nas últimas frases da obra: "*If you want to know the truth, I don't know (sic) what I think about it. I'm sorry I told so many people about it ...Don't ever tell anybody anything.* A essa autocrítica, mais forte que os elogios dos conselheiros do *Book of the Month Club*, a crítica não precisa acrescentar nada. (CARPEAUX, 1999, p. 820)

Não basta para o crítico que Holden demonstre sensibilidade para uma série de problemas que rondam a juventude como o abuso sexual e a diferença de classes que tanto lhe chateia, até mesmo por ser ele próprio um membro das classes mais abastadas da população.

O caso do menino James Castle que se suicidou após ser seviciado pelos colegas, a preocupação com as atitudes do padrasto de Jane Gallagher perante a menina, tudo isso passa ao largo do olhar de Carpeaux.

Sendo Carpeaux um militante exilado de sua terra natal, talvez isto o leve a considerar em excesso o aspecto sócio-histórico, leia-se aqui sócio-político, da arte literária. Por isso mesmo, a régua com que o crítico mede os pares de Salinger é a do naturalismo, digamos, explícito. O realismo salingeriano, assim, seria "mágico", pois Holden não teria se corrompido apesar de trafegar no "*wild side*" nova-iorquino. Para ser realista, na visão de Carpeaux, o adolescente deveria ter caído muito mais – ter perdido a virgindade no submundo, dentre outras coisas.

Como eu já me referi anteriormente em minha dissertação de mestrado, em relação a uma afirmação do biógrafo de Salinger, Ian Hamilton, é preciso ter ressalvas ao criticar-se uma obra em bases sociológicas:

Hamilton registra corretamente que *O apanhador no campo de centeio* expressa o "descontentamento dos favorecidos". Se Hamilton está correto em sua análise, isto não é motivo para censura da obra. A literatura não deve preocupar-se apenas com os "desfavorecidos" para ser uma grande arte. (ROLLO, 2006, p. 100).

Em consonância com a acidez e o sarcasmo de Carpeaux, ou pelo menos apresentando pontos em comum, temos o depoimento de uma jovem escritora conterrânea de Salinger 60 anos após o lançamento do romance e 50 anos após a apreciação de Carpeaux. Se Emma Forrest difere de Carpeaux ao considerar Salinger "original", manifesta-se até mesmo mais severa esteticamente do que o crítico europeu. Além de considerar que o ficcionista "não é realmente um escritor" e que a "prosa é artificial ao extremo", "inexoravelmente classe média" e "tremendamente não-desafiadora", desfere o golpe final afirmando que apesar de ter "capturado algo especial" o teria feito "sem escrever tão bem" e os comparando, assim como fizera Carpeaux, com Faulkner e Capote

It is entirely possible to be original without being very good. Salinger, whilst an innovator, is not really a writer. Looking back at *Catcher*, the prose is workmanlike at best. It's relentlessly middle class, middlebrow and tremendously unchallenging. Yes, he captured something special, but he *did* it without writing that well. As compared to, say, William Faulkner, who broke new ground with use of the monologue, or Truman Capote, where the writing is such a pleasure, like listening to music, J. D. Salinger never dances. (FORREST, 2001, p. 59-60)<sup>90</sup>

O maior problema da análise de Otto Maria Carpeaux é que, em sua ânsia de negar qualidades literárias ao romance, o crítico sonega trecho do último parágrafo da obra para causar o efeito "estilístico" do trocadilho. Sugerindo duas acepções do verbo inglês *to tell* (narrar e contar), ele escolhe a primeira para realçar seu sarcasmo, atribuindo a fala de Holden à uma suposta "autocrítica" de Salinger. Portanto, o ficcionista teria declarado a inutilidade de sua própria criação. Na verdade, no desfecho do livro, Holden declara que chegara a uma avaliação (pelo menos provisória) de sua situação – o balanço do "ensaio de sua vida" que ocorrera até o momento em que regressa ao lar. Na verdade, o narrador pondera que: "About all I know is, I sort of *miss* everybody I told about. Even old Stradlater and Ackley, for instance. I think I even miss that goddam Maurice. It's funny. Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody." (SALINGER, 1999, p.214)<sup>91</sup>

Como declara Warren French, o mais acurado analista de Salinger, a busca de Holden o leva a uma "aceitação do mundo como ele é", embora seja uma "rancorosa aceitação": that certainly gives no promise that he will become a team player. (FRENCH, 1988, p.48)<sup>92</sup> A lembrança de suas agruras na cidade e no internato o faz sentir falta até de quem o importunou. Ou seja, ele até entende o lado dos "outros", dos falsos (phonies), dos chatos, do "jogo da vida" ao qual o Professor Spencer se refere no início do livro. Mas isso não quer dizer nem que ele não volte a cometer novamente os erros passados, nem que ele se tornará um "jogador" conforme as "regras" do mundo.

<sup>90</sup> É inteiramente possível ser original sem ser muito bom. Salinger, conquanto um inovador, não é verdadeiramente um escritor. Voltando ao *Apanhador*, a prosa é maquinada ao extremo. É implacavelmente classe média, *middlebrow* e tremendamente não-desafiadora. Sim, ele capturou algo especial, mas *fez* isso sem escrever tão bem. Comparado, digamos, a William Faulkner, que rompeu novos territórios com o uso do monólogo, ou a Truman Capote, onde a escrita é tão prazerosa como ouvir música, J. D. Salinger nunca dança. (FORREST, 2001, p. 59-60)

<sup>91</sup> Tudo o que eu sei é que, tipo que *sinto falta* de todos de quem eu falei. Até mesmo do velho Stradlater e do Ackley, por exemplo. Acho que até mesmo do maldito do Maurice. É engraçado. Nunca conte nada a ninguém. Se contar, vai começar a sentir falta de todo mundo." (SALINGER, 1999, p.214)

<sup>92</sup> que certamente não oferece promessa alguma de que se tornará um jogador da equipe. (FRENCH, 1988, p.48)

Voltando à metodologia crítica de Carpeaux, mais especificamente de seu segundo eixo, posso afirmar que, mais do que o "gosto literário de uma sociedade" naquela "determinada época", o que vem à tona na sua análise é o destaque que a crítica concedeu às obras com um enfoque mais politizado. Nesse quesito, obviamente que Salinger sairia desprestigiado em comparação com qualquer autor engajado.

Apreciamos aqui brevemente que mesmo um importante e rigoroso erudito como Carpeaux, que exerceu grandes e admiráveis serviços intelectuais ao país que o acolheu, não está livre de uma leitura crítica enviesada que, desmedidamente, possa redundar em um caso de desleitura ou incompreensão, gerando controversos resultados. Porém, são justamente as controvérsias, os diferentes pontos de vista, as variadas chaves interpretativas que enriquecem a prática da crítica e dos estudos literários em geral.

### 3 WES ANDERSON E OWEN WILSON

Em 17 anos de atuação na indústria cinematográfica, o diretor Wes Anderson e seu roteirista e ator Owen Wilson conquistaram posições destacadas em Hollywood, sendo responsáveis por filmes marcadamente autorais no ambiente dos grandes estúdios. Em paralelo ao seu trabalho como roteirista, Wilson tornou-se uma grande estrela de filmes de comédia.

Wesley W. Anderson, nascido em 1970, em Houston, Texas, é o filho do meio de uma arqueóloga e de um publicitário e relações públicas. Desde criança interessa-se por cinema e representação.

Anderson encenava elaboradas peças no âmbito escolar, geralmente adaptações de filmes e seriados de televisão. Outra atividade à qual se dedicou foi a realização de pequenos curtas no sistema Super-8. cursou o secundário na escola St. John, cenário de seu segundo longa-metragem, *Três é demais (Rushmore)*. Era na biblioteca dessa instituição que passava boa parte de seu tempo. Lá encontrou velhas edições da revista *The New Yorker*, deleitando-se especialmente com os artigos da influente crítica de cinema Pauline Kael.

A ambição do jovem Wes era estudar em alguma faculdade da *Ivy League*, mas foi rejeitado pelas universidades Princeton, Brown e Dartmouth. Acabou estudando na Universidade do Texas, em Austin. Contrariamente à expectativa, em vez de tentar algum curso ligado às artes audiovisuais, cursou Filosofia. Ao participar de um seminário sobre escrita teatral, tornou-se amigo do colega Owen Wilson, com quem possuía interesses em comum.

Owen Cunningham Wilson, nascido em Dallas, Texas, em 1968, é o mais velho dentre os três filhos de uma fotógrafa e de um executivo de propaganda. Expulso no décimo ano da St. Mark's Academy, foi transferido para a Thomas Jefferson School, e posteriormente, a uma academia militar no Estado do Novo México.

Frequentando a Universidade do Texas, tornou-se amigo de Wes Anderson. Partilhando gostos como a escrita de peças teatrais e a paixão por filmes clássicos dos anos 1970, chegaram a ser companheiros de quarto. Enquanto Wilson atua em produções locais, Anderson desenvolveu suas habilidades trabalhando em uma rede local de televisão.

Os planos da dupla em relação ao cinema levaram à escrita de um roteiro de longa metragem intitulado *Bottle Rocket*. Para os papéis principais foram recrutados os irmãos de Owen Wilson, Andrew e Luke.

Durante a rodagem, a inexperiente dupla viu esgotarem-se tanto o estoque de filme como o orçamento. A consequência foi a edição do material na forma de um curta-metragem em preto-e-branco. Uma das cópias da produção chegou às mãos do cineasta texano L. M. Kit Carson, que a enviou à produtora Polly Platt e convenceu Anderson a inscrever *Bottle Rocket* no Sundance Film Festival. O curta acabou agradando também ao parceiro de Platt, o veterano diretor James L. Brooks, que conseguiu um orçamento de cinco milhões de dólares para a rodagem de um longa-metragem sob a chancela da Columbia Pictures.

A estreia hollywoodiana, mal divulgada pela Columbia, ficou pouco tempo em cartaz e arrecadou cerca de um quinto do dinheiro investido. *Pura adrenalina (Bottle Rocket)*, exibido em 1996, conta a história de dois aspirantes a bandido muito atrapalhados. Anthony (Luke Wilson), recém-saído de uma instituição psiquiátrica, e Dignan (Owen Wilson), que deseja realizar-se pessoalmente no mundo do crime, são acompanhados por Bob (Robert Musgrave), jovem frequentemente humilhado por seu irmão, Future Man (Andrew Wilson). Após ensaiar assaltos na casa de Anthony, o trio ataca uma livraria e é bem sucedido.

Refugiados em hotel de beira de estrada, os três amigos revelam os diferentes interesses de cada um. Bob retorna para casa. Anthony apaixona-se por

uma bela camareira paraguaia, a quem, para desespero de Dignan, dá todo o produto do roubo.

Sem perspectiva de futuro, o trio volta a se reunir para prestar serviços ao chefe criminoso Mr. Henry (James Caan). O resultado não é exatamente o esperado.

Apesar de sua fraca bilheteria, o filme recebeu boa apreciação da crítica, granjeando, além de considerável sucesso em videolocadoras, o *MTV Movie Awards* de Melhor Novo Cineasta para Wes Anderson.

Entre os fãs de *Pura adrenalina* encontra-se Joe Roth, o presidente da Disney, que garantiu a Anderson um contrato de baixo orçamento livre de interferências por parte dos executivos. Paralelamente ao trabalho no roteiro, Wilson iniciou uma carreira de ator em Hollywood, participando de filmes como *O pentelho* (*The Cable Guy*), *Anaconda* (*Anaconda*) e *Armagedon* (*Armageddon*).

Ao concluir o novo filme, *Três é demais* (*Rushmore*), em 1998, Anderson inscreve-o em vários festivais. A recepção crítica foi entusiasmada e ele recebeu, quando de sua estreia, em 1999, o epíteto de “melhor filme do ano” por parte da prestigiada revista *Première*.

### 3.1 *Três é demais*

*Três é demais* conta a história de cinco meses na vida do jovem Max Fischer (Jason Schwartzmann). Max, quinze anos, é bolsista da escola de elite Rushmore Academy. Dedicando-se a várias atividades extracurriculares (clube de caligrafia, sociedade de astronomia, esgrimista, regente de coral e diretor do grupo teatral Max Fischer Players), o garoto é um fracasso acadêmico, sendo ameaçado de expulsão.

A vida de Fischer muda após seu encontro com o industrial Herman Blume (Bill Murray), pai de dois de seus colegas. O fato de ter filhos mal-educados leva Blume a identificar-se com o jovem estudante, de quem acaba tornando-se amigo.

A amizade entre Fischer e Blume começa a ruir quando ambos passam a disputar a professora Rosemary Cross. Pretendendo impressionar a amada, Fischer convence seu amigo rico a financiar a construção de um aquário gigante no campo de beisebol da escola, sem possuir autorização do diretor. A partir daí sua vida irá sofrer uma reviravolta. Transferido a uma escola pública, disputando com Blume o amor de Cross, Fischer, devido ao seu comportamento mesquinho, acaba afastando seus amigos.

Sua redenção ocorre quando, no auge de sua decepção, os amigos a quem magoara demonstram a sua consideração pelo rapaz. Somente após resignar-se com a expulsão da escola anterior e engajar-se na nova instituição, Grover Cleveland High, Max reconquista sua paz. Seus amigos perdoam suas faltas e ele aproveita a segunda chance recebida. O jovem começa a namorar a colega Margaret Yang e, na estreia de sua peça sugestivamente intitulada *Heaven and Hell*, arranja o reencontro de Blume e Rosemary. Ao final, toda a “grande família” de Max Fischer se reúne e festeja o êxito teatral de seu amigo.

O filme inicia com as cortinas do espetáculo ainda fechadas. Podemos visualizar um quadro pintado de uma família que, posteriormente, vamos descobrir ser a de um dos vértices do futuro triângulo: Herman Blume.

Uma vez aberto o palco para a apresentação dos conflitos protagonizados por Max Fischer surgem as grades da escola com o letreiro RUSHMORE em destaque. A sequência inicial antecipa ao espectador características dos personagens. A primeira cena apresenta-nos um Max vestido com um blazer (diferenciando-o dos demais colegas), alheio às explicações do professor de Matemática e lendo um jornal sobre economia. Instado a resolver o problema apresentado pelo mestre, Fischer faz troça com este (“I’m sorry. Did someone say my name?”)<sup>93</sup>, mas aceita o desafio. É importante realçar que o professor, para acentuar o tamanho do problema, declara que aquele que o resolvesse nunca mais precisaria abrir um livro de matemática. Sendo bem sucedido na tarefa, o garoto é festejado pelos colegas.

---

<sup>93</sup> Desculpe. Alguém falou meu nome ?

Na sequência vemos Max roncando e sendo despertado por um colega que logo sabemos ser Dirk Calloway. Como ilustra a observação de Browning

The effectiveness of the scene comes from the lack of fictive markers, the engaging nature of Max's character (he is charming but also clearly a deluded fantasist), and the realization that he dreams of being cool, academically brilliant, and popular because he is none of those things. (BROWNING, 2011, p.16)<sup>94</sup>

O impacto da ridícula cena contrastando com o momento de glória sonhado é ainda maior quando vemos que a mesma ocorre dentro da capela escolar. Na sequência um benemérito da elitista escola realiza um breve e, de certa forma, disparatado discurso advertindo sobre os garotos ricos – que formam o público que o assiste. Logicamente aquilo soa absurdo aos abonados alunos ali presentes, dentre os quais os filhos do orador.

A tônica da oratória é violenta, pois prega que se deve manter os meninos ricos na mira e “acabar com eles”.

There is also an element of posing and hypocrisy in what Blume says – he may send his boys to the school, which suggests trust and a belief in the system, but he himself is a multimillionaire (indeed this is how he can afford to do so). He is one of the rich elite whom he is apparently attacking. When he states, “They can buy anything but they can't buy backbone,” like Max's pose with the coffee cup and newspaper, Blume is striking a pose rather than really preaching revolution. (BROWNING, 2011, p.16-17)<sup>95</sup>

E é justamente a “pose” de Blume que atrairá Max para o seu lado. Sendo o próprio garoto um “ator” ou, mais apropriadamente, uma espécie de “phony” salingeriano, a futura dupla de amigos demonstra ter mais coisas em comum do que a mútua simpatia.

Entretanto, além da pose, o discurso de Blume é uma espécie de protesto contra seus dias de pobreza, o que só poderia ser feito fora daquela condição econômica. Ao invés de aconselhar o público a observar as diferenças existentes, ele prefere afrontá-lo, como se, com décadas de atraso, contestasse possíveis

<sup>94</sup> A eficácia da cena vem da falta de marcadores ficcionais, da natureza envolvente do personagem (ele é encantador, mas claramente também um fantasista iludido) e da percepção de que ele sonha em ser legal, academicamente brilhante e popular, porque ele não é nenhuma destas coisas.

<sup>95</sup> Existe também um elemento de pose e hipocrisia no que Blume diz – ele pode mandar seus garotos para a escola, o que sugere crença e confiança no sistema, mas ele próprio é um multimilionário (na verdade, esta é a forma como ele pode se dar ao luxo de fazê-lo). Ele faz parte da elite rica que ele aparentemente está atacando. Quando ele afirma: “Eles podem comprar qualquer coisa, mas eles não podem comprar caráter”, assim como a pose de Max com a xícara de café e um jornal, Blume está posando ao invés de realmente pregar a revolução.

discriminações sofridas na juventude. (“You guys have it real easy. I never had it like this where I grew up.” [...] “Now, for some of you, it doesn’t matter. You were born rich, and you’re going to stay rich.”)<sup>96</sup>

Com este discurso ele só poderia agradar alguém que não pertencesse à classe econômica dominante na escola, como o bolsista Max Fischer. E a identificação é mais forte do que a lógica, pois, ao apresentar-se a Blume, Max considera o discurso excelente. Isto ocorre logo após o diretor Guggenheim tecer um comentário irônico, convidando Blume para um possível adendo ao discurso na cerimônia de formatura.

(GUGGENHEIM) Free for graduation, Herman? Perhaps you could give us an encore.  
[...]  
I don't give a shit. I paid for the whole damn natatorium. The least these little pricks can do is hear me out.  
(MAX) Hi, Dr. Guggenheim.  
(GUGGENHEIM) Hello, Max.  
(MAX) Hello, I'm Max Fischer. I just wanted to say that I strongly agree with your views concerning Rushmore.  
Um... your speech was excellent.<sup>97</sup>

Após apresentar Dirk e a si mesmo a Herman, Max parte deixando o empresário admirado a ponto de perguntar novamente o nome do garoto ao diretor. Blume, iludindo-se com o efeito de seu próprio discurso, elogia o rapaz, sendo logo contestado por Guggenheim.

(BLUME) What's his name again?  
(GUGGENHEIM) Max Fischer.  
(BLUME) Sharp little guy.  
(GUGGENHEIM) He's one of the worst students we've got.<sup>98</sup>

Então assistimos a uma montagem que mostra inúmeras atividades extracurriculares realizadas por Max tendo por trilha sonora a canção “Making Time” (“Aproveitando o tempo”) da banda de rock inglesa dos anos 1960 Creation. O clipe consegue dizer muito sobre o personagem, uma vez que em alguns dos clubes ele

<sup>96</sup> Vocês têm uma vida fácil. Eu nunca tive isso, onde eu cresci. “[...]” Agora, para alguns de vocês, isso não importa. Vocês nasceram ricos, e vocês continuarão ricos. ”)

<sup>97</sup> (GUGGENHEIM) Livre para a formatura, Herman? Talvez você poderia nos dar um adendo.[...]  
(BLUME) Eu não dou a mínima. Eu paguei a piscina toda. O mínimo que esses idiotas podem fazer é me ouvir. (MAX) Oi, Dr. Guggenheim. / (GUGGENHEIM) Olá, Max./ (MAX) Olá, eu sou Max Fischer. Eu só queria dizer que eu concordo plenamente com sua opinião sobre Rushmore. Hum ... seu discurso foi excelente.

<sup>98</sup> (BLUME) Qual é mesmo o nome dele? / (GUGGENHEIM) Max Fischer. / (BLUME) Garoto esperto. / (GUGGENHEIM) Ele é um dos piores alunos que temos.

aparece sozinho (decatlo, clube piper cub), entre crianças (kung fu) ou apenas na companhia do pequeno escudeiro Dirk Calloway (apicultura, esgrima). Além da potencial solidão de Max, a sequência mostra a vontade não só de manter alguma atividade a maior parte do tempo como também a vontade de poder controlar ou dirigir – assim como faz em sua companhia teatral.

Importante artifício nesta ficção de formação audiovisual é a analogia com o teatro (tema direta e indiretamente presente em todo o filme) e a marcação cronológica através da abertura de cortinas. Sabemos o período que dura o processo de maturação (queda e redenção) do protagonista através deste expediente.

Quando as cortinas abrem para o mês de setembro, Max aparece em uma difícil situação. Se em *O apanhador no campo de centeio*, Holden é inquirido após a expulsão pelo professor de história; em *Rushmore*, Max é advertido pelo diretor Dr. Guggenheim de que será expulso se for reprovado em mais uma disciplina. Uma vez que já temos os dados de que a vida de Max gira em torno da escola, isto seria uma espécie de morte simbólica para o menino.

(GUGENHEIM) We're putting you on what we call "sudden death academic probation".

(MAX) And what does that entail?

(GUGENHEIM) It entails that if you fail another class, you'll be asked to leave Rushmore.

(MAX) In other words, I'll be expelled.

(GUGENHEIM) That's correct.

(MAX) Could I see some documentation on that, please?

(GUGENHEIM) Too many extracurricular activities, Max. Not enough studying.

(Max lê o boletim em silêncio)

(MAX) Dr. Guggenheim, I don't want to tell you how to do your job, but, the fact is, no matter how hard I try, I still might flunk another class. If that means I have to stay on for a postgraduate year, then so be it, but...

(GUGENHEIM) We don't offer a postgraduate year.

(MAX) Well... we don't offer it yet.

(GUGENHEIM) Just bring up the grades.

(MAX) Do you remember how I got into this school?

(GUGENHEIM) Yes. You wrote a play.

(MAX) That's right. Second grade. A little one act about Watergate. And my mother read it and felt I should go to Rushmore. And you read it, and you gave me a scholarship, didn't you?

(GUGENHEIM) Mm-hmm.

(MAX) Do you regret it?

(GUGENHEIM) No, I don't regret it. But I still might have to expel you.

(MAX) Couldn't...Couldn't we just let me float by? For old time's sake?

(GUGGENHEIM) Can't do it, Max.<sup>99</sup>

Esta cena exprime a amizade/intimidade entre o diretor, que lhe concedera a bolsa de estudos, e a “apropriação” que Max faz da escola. A miríade de atividades ali desempenhadas pelo rapaz, de certa forma, demonstra essa ocupação do espaço escolar, fato que não altera a sua insuficiência acadêmica. A empáfia do aluno perante Guggenheim confirma que Max nem imagina a possibilidade de um dia deixar Rushmore, como já demonstrara anteriormente em conversa com Blume.

100

A arrogância persiste quando o jovem relata a Dirk o que lhe fora exposto na reunião, cogitando “influenciar” a administração para evitar uma possível expulsão.

Na cena seguinte vemos a situação que vai entrelaçar os destinos de Max Fischer e Herman Blume. Na reunião do clube de gamão, do qual só participam Max e um colega de feições asiáticas, este último informa a Max que o Latim será retirado do currículo para dar lugar ao Japonês. Esta alteração curricular era tentada por Max há cinco anos. Enquanto joga gamão o jovem lê o livro de Jacques-Yves Cousteau, *Diving for Sunken Treasures*, mostrando pouca consideração com o quase inexistente clube e com o parceiro. Durante a leitura ele encontra uma citação do próprio autor manuscrita à margem de uma página: “when one man, for whatever

---

<sup>99</sup> (GUGGENHEIM) Estamos colocando você no que chamamos de "morte súbita acadêmica". / (MAX) E o que isso implica? / (GUGGENHEIM) Isso implica que, se você reprovar em uma outra disciplina, você vai ser convidado a sair de Rushmore. / (MAX) Em outras palavras, eu vou ser expulso. / (GUGGENHEIM) Está correto. (MAX) Posso ver alguma documentação sobre isso, por favor? / (GUGGENHEIM) São muitas atividades extracurriculares, Max. Estudo insuficiente. / (MAX) Dr. Guggenheim, eu não quero dizer-lhe como fazer o seu trabalho, mas, o fato é que, não importa o quanto eu tente, eu ainda poderia reprovar em uma outra disciplina. Se isso significa que eu tenho que ficar para um ano de pós-graduação, então que assim seja, mas ... / (GUGGENHEIM) Nós não oferecemos um ano de pós-graduação. / (MAX) Bem ... não oferecemos ainda. / (GUGGENHEIM) Basta aumentar as notas. / (MAX) Você se lembra de como eu entrei nessa escola? / (GUGGENHEIM) Sim. Você escreveu uma peça de teatro. / (MAX) Isso mesmo. Segunda série. Um peça de um ato sobre Watergate. E a minha mãe leu e achou que eu deveria ir para Rushmore. E você leu e me deu uma bolsa, não é? / (GUGGENHEIM) Mm-hmm. / (MAX) Você se arrepende? / (GUGGENHEIM) Não, eu não me arrependo. Mas ainda terei que expulsar você. / (MAX) Não pode... Não podíamos simplesmente deixar passar? Pelos velhos tempos? / (GUGGENHEIM) Não posso, Max.

<sup>100</sup> There is [...] some arrogance in Max, asking about a postgrad class, as if the school should be organized around him. (BROWNING, 1999, p.18): Há [...] certa arrogância em Max, ao pedir sobre uma classe de pós-graduação, como se a escola devesse ser organizada em torno dele.

reason, has the opportunity to lead an extraordinary life, he has no right to keep it to himself.”<sup>101</sup>

Talvez por achar que possa levar esta vida extraordinária, Max quer saber quem escrevera aquilo, indo perguntar na biblioteca sobre as retiradas prévias. De posse da informação, ele vai à sala de aula onde tal pessoa trabalha para conhecê-la, e descobre ser uma professora, que está lendo para seus alunos.

Convivendo com os colegas ricos da escola, Max deixa transparecer a vergonha sentida pela profissão do pai. Ao conhecermos Bert Fischer, vemos que o pai de Max não é o neurocirurgião a quem o rapaz se refere, mas um modesto barbeiro. Se esta é mais uma marca da vida repleta de ilusões, podemos ver que o pai, indiretamente, auxilia no comportamento equivocado do filho. Ao receber o boletim com um conceito baixo e rasurá-lo para aumentar a avaliação de Max, Bert não altera o quadro de insuficiência acadêmica. Contudo, ele reforça a cadeia de ilusões "vivenciada" pelo protagonista, até mesmo porque também faltam-lhe os critérios para uma avaliação mais acurada do filho. Ao compará-lo com um "capitão de navio", Bert apenas retroalimenta os falhados sonhos de grandeza do menino. Ao ver-se como alguém que esteve no "mar por um longo tempo", Max mostra-se beirando o ridículo, pois nada conhece além do mundo de Rushmore.

(MAX) Maybe I'm spending too much of my time starting up clubs... and putting on plays.

(BERT) That's possible.

(MAX) I should probably be trying harder to score chicks (*laughs*). That's the only thing anybody really cares about. It's not my forte, unfortunately.

(BERT) It'll happen, Max. It's just... You're like one of those clipper ship captains. You're married to the sea.

(MAX) Yes, that's true. But I've been out to sea for a long time.<sup>102</sup>

Além disso, a declaração de que deveria "pegar garotas" marca uma mudança na conduta de Max a partir do conhecimento da existência de Miss Cross. A cena seguinte já o mostra na arquibancada com o intuito de chamar sua atenção e cortejar a professora. Ao encenar uma apresentação impactante bem-sucedida, Max

<sup>101</sup> "Quando um homem, por qualquer motivo, tem a oportunidade de levar uma vida extraordinária, ele não tem o direito de guardá-la para si mesmo."

<sup>102</sup> (MAX) Talvez eu esteja gastando muito do meu tempo fundando clubes...e montando peças./ (BERT) Isso é possível. (MAX) Eu provavelmente deveria estar me esforçando para pegar garotas (risos). Essa é a única coisa com que alguém realmente se preocupa. Não é o meu forte, infelizmente./ (BERT) Vai acontecer, Max. É só que ... Você é como um desses capitães de navios velozes. Você está casado com o mar. / (MAX) Sim, isso é verdade. Mas estou no mar por um longo tempo.

descobre que a moça escrevera uma monografia sobre política econômica da América Latina. Cometendo uma gafe, o rapaz confunde o tema com a língua latina e, embora esteja equivocado, usa isso como trunfo em sua tentativa de atrair a moça.

(MAX) They're gonna cancel Latin. They've got to make room for Japanese.  
 (CROSS) That's a shame because all the Romance languages were based on Latin.  
 (MAX) Yeah, they are, aren't they?  
 (MAX) What's that? Oh, it's Latin, isn't it? What does that mean?  
 (CROSS) "Is nothing sacred?"  
 (MAX) Sic transit gloria. Glory fades. I'm Max Fischer.<sup>103</sup>

A ideia de amar ou de ser uma espécie de Don Juan parece condicionar o comportamento do rapaz a partir daquele momento. Mal conhecendo a professora, o iludido Max acredita (ou tenta convencer-se de) estar apaixonado, talvez por não conhecer mulheres no sentido sensual da expressão.

A partir desta pretensa postura de sedutor, o jovem enfileira uma série de ações que irão confirmar esta postura. A primeira é a petição para a permanência do Latim no currículo escolar, o contrário do que ele pensava antes. Posteriormente ele torna-se sombra da bela professora, usando o aquário como pretexto para ficar junto à musa. Na cena da biblioteca, a Srta. Cross menciona a diferença de idade e de posição entre os dois.

Max alega amizade, mas após a estreia da peça *Serpico* ocorre o vexaminoso jantar com Blume e a professora que, sem consultar o "autor", convidara o amigo médico Peter Flynn a acompanhá-los. Fazendo cena de ciúme o tempo todo e hostilizando o rapaz, o entorpecido Max se declara aos gritos ("I wrote a hit play...and I'm in love with you").<sup>104</sup>

Em outro dia, Blume, de modo aparvalhado, procura Rosemary Cross durante uma aula de pintura ao ar livre. Uma vez que no jantar ela o censurara por oferecer álcool a Max, o industrial se desculpa. Além disso, entrega uma carta do garoto. Perguntado asperamente se ele era mensageiro de Max, Blume responde ser seu amigo.

<sup>103</sup> (MAX) Eles vão cancelar o Latim. Eles têm que dar espaço para o Japonês./ (CROSS) Isso é uma vergonha, porque todas as línguas românicas são baseadas no Latim. / (MAX) Sim, elas são, né? / (CROSS) Nihilum sanctum estne? / (MAX) O que é isso? Ah, é Latim, não é? O que significa isso? / (CROSS) "Nada é sagrado?"/ (MAX) Sic transit gloria. A glória é efêmera. Eu sou Max Fischer.

<sup>104</sup> Eu escrevi uma peça de sucesso...e estou apaixonado por você.

(CROSS) What can I do for you, Mr. Blume  
 (BLUME) Max wants to talk to you.  
 (CROSS) What for?  
 (BLUME) To apologize, I think. [...]  
 (CROSS) He sent you  
 (BLUME) Yeah  
 (CROSS) Are you his messenger?  
 (BLUME) No, I'm his friend.<sup>105</sup>

Ao ir embora correndo como uma criança, o magnata também demonstra estar encantado pela professora.

O comportamento de Max, por seu turno, continua impetuoso e inconsequente. De posse do dinheiro que Blume doara para a construção do aquário em homenagem à pretensa amada, Max avaria o campo de beisebol (potencial sítio da obra) e é expulso de Rushmore.

As relações de amizade (Blume – Fischer) e (Blume – Cross) são tão intensas que, apesar da sua curta duração até então, são capazes de fazer Fischer apaixonar-se intensamente e Blume servir de intermediário, embora com óbvias segundas intenções, como bem mostra o seu “esconderijo” atrás da árvore durante a aula de pintura.

Os integrantes do triângulo amoroso partilham, cada qual a seu modo, da condição de solitários. A solidão sentida não é decorrente da falta de companhia em si. Blume é casado, tem filhos, é um empresário bem-sucedido, em suma, não lhe faltam pessoas para o convívio diário. O problema é que, além de seus filhos serem mal-educados e agressivos, sua esposa demonstra despidoradamente estar traindo-lhe na festa de aniversário dos gêmeos.

O fingidor Max, além de mentir a profissão do pai, conta como único amigo o pequeno Dirk, apesar de conviver com os colegas dos diversos clubes dos quais participa – principalmente com o elenco da companhia teatral Max Fischer Players.

A Srta. Cross é o membro mais solitário do trio. Sua companhia, até conhecer Max, são os pequenos alunos de Rushmore. Jovem viúva, ela tenta recomeçar a vida na escola onde estudara o seu falecido marido, Edward Appleby. A

---

<sup>105</sup> (CROSS) O que eu posso fazer por você, Sr. Blume? / (BLUME) Max quer falar com você. / (CROSS) Para quê? / (BLUME) Para se desculpar, eu acho. [...] / (CROSS) Ele te mandou? / (BLUME) Sim./ (CROSS) Você é mensageiro dele ?/ (BLUME) Não, eu sou amigo dele.

inusitada (e bem planejada) chegada do adolescente ao seu cotidiano é uma quebra da rotina de sua vida reclusa.

Os três estão aferrados às pesadas ilusões criadas ou adotadas por eles mesmos para mascarar deficiências ou para evitarem mudanças de rumo da vida rotineira. Apenas os traumas acontecidos devido à passionalidade de Max irão empurrá-los a novos patamares existenciais.

O mês de outubro começa com a estreia de Max como aluno de escola pública. Apesar do discurso de apresentação à turma, no qual diz que não nascera em berço de ouro, Max mostra sentir-se em patamar superior ao de seus novos colegas.

No próprio discurso ele menciona a intenção de fundar um clube de esgrima na Grover Cleveland e, quando toca o sinal de saída, os demais alunos deixam-no sozinho. Além disso, inicialmente Max esnoba a colega Margaret Yang. Enquanto a menina o elogia (nunca vira algum aluno pedir para falar em público), ele caminha sem ligar muito para o que ela diz.

As diferenças entre Rushmore e Grover Cleveland logo são apresentadas a Max. Ao praticar esgrima solitariamente no ginásio da escola, o menino repentinamente vê-se cercado por jogadores de basquete. Esta cena é extremamente simbólica por mostrar o esporte praticado por uma elite (e por um único aluno) ser interrompido pelo esporte popular entre a massa. Além disso, ao contrário da liberdade desfrutada em Rushmore, Max descobre ser vigiado e cerceado em seus intuitos quando o guarda escolar interrompe a ligação telefônica para Blume. A placa de aviso disposta na escola reforça que o ambiente é potencialmente violento: ALL STUDENTS ARE SUBJECT TO SEARCH BY FACULTY MEMBERS AT ANY TIME.<sup>106</sup> Se o perigo em Rushmore era a presença grosseira do escocês Magnus Buchan, o aviso em Grover Cleveland sugere a presença da violência no ambiente escolar.

---

<sup>106</sup> Todos os estudantes estão sujeitos a revista, a qualquer momento, por membros do corpo docente.

Contudo, a troca de escola marca apenas o início da queda de Max Fischer. Na conversa telefônica interrompida, Blume deprecia a Srta. Cross para o amigo, já com o intuito de aproximar-se da professora.

E no entrelaçamento de potenciais problemas, ao cruzar por Rushmore Max é interpelado por Buchan, que questiona seu envolvimento com a Srta. Calloway, mãe de Dirk. A infeliz resposta irá deflagrar a espiral de queda do próprio Max. Dizer que fora acariciado intimamente pela mãe do amigo é a forma de tentar responder superiormente à provocação do colega escocês (“Big show. No results.”)<sup>107</sup> que, de certo modo, mostra a verdade sobre o comportamento do protagonista.

Sem saber, no entanto, das consequências que seus atos trarão nos dias subsequentes, o jovem irá procurar Rosemary Cross para se desculpar. A abordagem ocorre de acordo com seu estilo peculiar. O antigo “habitante” do mundo de Rushmore pergunta dissimuladamente à professora o horário de funcionamento da biblioteca, pois deveria devolver o livro de Cousteau que o levara até sua musa. Após ver a frase que escrevera, ela diz ser o livro um presente do marido. Então ela revela que o clube de apicultura, anteriormente presidido por Max, fora fundado pelo falecido.

Na sequência somos apresentados àquele que logo saberemos ser um breve momento de estabilidade na vida de Max pós-Rushmore. Estas informações aparecem embaladas pela canção “There Goes My Baby”, de Cat Stevens, cuja letra narra os devaneios de um amante não-correspondido. Neste videoclipe vemos em sequência Blume conduzindo Max e algumas crianças, Srta. Cross ensinando Max, o trio jogando tênis, Max observando Margaret receber atenção na Feira de Ciências e, posteriormente, atuando como animador de torcida sendo observado pelos amigos na arquibancada.

Digno de nota no clipe é que Max, sofrível aluno em Rushmore, é olhado com aprovação pela professora apesar do conceito C-. Isto reflete a diferença de nível de exigência e de aproveitamento na escola pública. O mau estudante da escola de elite é capaz de destacar-se em Grover Cleveland. Logo após, Max realiza uma de suas melhores decisões: convidar Margaret para o grupo de teatro, embora seja por suas feições asiáticas.

---

<sup>107</sup> Muito exibimento, nenhum resultado.

O que Max não contava era que Blume conquistasse o interesse da professora. Dirk, que presenciara um dos encontros, cobra satisfações do magnata e, posteriormente, é admoestado por Buchan. O escocês diz que o menino defende o cara errado e revela o que Max falara sobre a Sra. Calloway. Embora Dirk não acredite, ele testa a fidelidade de Max, mentindo coisas sobre o encontro de Blume e Rosemary em uma carta. Ao final declara estar contando os fatos por Max ser um “bom amigo”, apesar (ou provavelmente por causa) da desconfiança em sua mente.

A consequência é o divórcio de Herman e o início da guerra. Outro videoclipe mostra a insanidade que toma conta da cabeça dos então amigos. A apropriada trilha da sequência é a canção “A Quick One, While He’s Away”, da banda The Who, que conta a história de uma traição. Mais do que a letra, importante para o conjunto do filme é o refrão “you are forgiven” (você está perdoado).

O ataque de abelhas a Blume, a revanche deste sobre a bicicleta de Max e a sabotagem dos freios que leva Max à cadeia são diferentes feridas na intensa e breve amizade interrompida por uma paixão em comum.

Além disso, Max sofre a agressão de Dirk, que o questiona sobre o que dissera envolvendo a Sra. Calloway. Os pequenos ex-companheiros vestidos para o Halloween causam mais um episódio de “terror” para Fischer em seu processo de queda.

A passionalidade mostra-se ainda mais forte no episódio da demissão da professora em que, além de brigar com o diretor Guggenheim, Max insiste na tentativa de fazer Rosemary ceder às suas investidas. Em meio à mudança da professora, ele novamente se porta de modo ridículo.

(MAX) Oh, here, let me see.

(CROSS) No. Please. Look, I don't think you should come in here. Look, I'm sorry I hurt your feelings. I'm sorry I love your friend instead of you, but... Please, Max...

(MAX) You honestly believe you love Blume instead of me?

(CROSS) Yes.

(MAX) Well, you'll have to forgive me if I don't take your word for that.

(CROSS) Oh, stop.

(MAX) Miss Cross.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> (MAX) Oh, aqui, deixe-me ver. / (CROSS) Não. Por favor. Olha, eu acho que você não deveria vir aqui. Olha, eu sinto muito se eu feri seus sentimentos. Me desculpe, eu amo o seu amigo em vez de você, mas ...Por favor, Max .../ (MAX) Você honestamente acredita que ama Blume em vez de mim? / (CROSS) Sim./ (MAX) Bem, você vai ter que me perdoar se eu não acreditar. / (CROSS) Oh, pare. / (MAX) Senhorita Cross.

Na sequência, Max termina merecidamente humilhado pela amada. Ela coloca-o no seu lugar de adolescente, jogando com a própria imaturidade de Fischer. Ao questioná-lo como ele descreveria aos amigos um ato sexual entre os dois, o garoto é ferido por causa de mentira semelhante que envolvera a mãe de Dirk. A acusação de infantilidade é fruto do assédio sofrido pela moça, que ouvira a frase que resume o mundo ilusório de Max (“Rushmore was my life. Now you are”).

(CROSS) Listen, if you don't stop, I'm gonna lose it. I mean it! Don't...

(MAX) It's too late. It's too late.

MAX TENTA BEIJÁ-LA À FORÇA E É DOMINADO POR CROSS.

(MAX) Wait. Please.

Max tropeça e cai.

(MAX) I got kicked out because of you.

(CROSS) No, you got kicked out...

(MAX) Rushmore was my life. Now you are.

(CROSS) No, I'm not. What do you really think is gonna happen between us? Do you think we're gonna have sex?

(MAX) That's a kind of cheap way to put it.

(CROSS) Not if you've ever fucked before, it isn't.

(MAX) Oh, my God.

(CROSS) How would you describe it to your friends? Would you say that you'd fingered me? Or maybe I could give you a hand job. Would that put an end to all of this?

Please get out of my classroom.<sup>109</sup>

Não bastasse o vexame de ser expulso da sala de aula de forma humilhante, Max ainda apanha de Buchan ao tentar vingar-se do que este dissera a Dirk. Prostrado ao chão ele sente o desprezo do pequeno Calloway, que recolhe a mão sem ajudá-lo a levantar-se.

Para encerrar o sombrio mês de outubro, Max convoca Blume para um encontro no cemitério, onde revela o plano de matar o rival. Questionado por este sobre qual o motivo da desistência, Fischer declara que o crime premeditado não mudaria em nada a sua situação.

O fim da breve conversa remete à pergunta que Herman fizera a Max no início da amizade. O garoto respondera que o “segredo” seria fazer algo do que se

<sup>109</sup> (CROSS) Escute, se você não parar, eu vou agir. Eu estou falando ! Não.../ (MAX) É tarde demais. É tarde demais./ (MAX) Espere. Por favor. / (MAX) Eu fui expulso por causa de você. / (CROSS) Não, você foi expulso.../ (MAX) Rushmore era minha vida. Agora é você. / (CROSS) Não, eu não sou. O que você realmente acha que vai acontecer entre nós? Você acha que nós vamos fazer sexo? / (MAX) Isso é um jeito barato de se discutir./ (CROSS) Não, se você já fodeu antes, não é. / (MAX) Oh, meu Deus. / (CROSS) Como você descreveria para os seus amigos? Diria que me tocou ? Ou talvez eu poderia te masturbar. Isso colocaria um fim a tudo isso? / Por favor, saia da minha sala de aula.

gosta e fazê-lo para o resto da vida: “ir a Rushmore.” Blume declara que a professora é sua Rushmore, sentimento compartilhado por Fischer.

As breves cenas que representam o mês de novembro mostram o estado de depressão do protagonista que, resignado, recolhe-se em solidão. Abandonando a escola, passa a trabalhar na barbearia do pai. Enquanto Dirk o observa de longe, Margaret visita-o e não é recebida. Além disso, sob a trilha da canção “I Am Waiting”, dos Rolling Stones, podemos observar os membros do triângulo comendo solitariamente, embora Max tenha a companhia paterna.

Em dezembro vemos Fischer seguindo o ofício de barbeiro, aparentemente conformado com seu destino (ou com o caminho a que suas ações impensadas o levaram)

(BERT) It's been nice having your company here at the shop, Max. You put any more thought... into giving school another shot?

(MAX)No.

(BERT) Max, I like being a barber.I'm good at it. But I always thought **you'd try another line of work**. You talked about being a senator or a diplomat.

(MAX)Pipe dreams, Dad. I'm a barber's son.<sup>110</sup>

Ao resignar-se (não sem mágoa) à sua condição de jovem pobre, o rapaz também acomoda suas aspirações à realidade possível. Não obtendo rendimento escolar condizente com suas ilusões, pela primeira vez – totalmente solitário – ele abandona o estado de devaneio em que vivera até então.

(MAX) Hello, Dirk.

(DIRK) Hi, Max.

(MAX) What can I do for you?

(DIRK) I thought I might get a haircut.

(MAX) We're closed.

(DIRK) Well, I just want to say I'm sorry I threw rocks at you that day. But I guess I'll go now.

Merry Christmas.

(MAX) What in the hell's that?<sup>111</sup>

Dirk, mesmo sendo pouco mais do que uma criança, é quem mostra maturidade e toma a iniciativa de romper o mal-estar e o afastamento dos amigos de

<sup>110</sup> (BERT) É bom ter sua companhia aqui na loja, Max. Mas tem pensado em dar outra chance à escola? / (MAX) Não. / (BERT) Max, eu gosto de ser barbeiro, sou bom no que faço. Mas eu sempre achei que você ia tentar outro tipo de trabalho. Você falava em ser senador ou diplomata. / (MAX) Sonhos, pai. Sou filho de um barbeiro.

<sup>111</sup> (MAX) Olá, Dirk. / (Dirk) Oi, Max. / (MAX) O que eu posso fazer por você? / (Dirk) Eu pensei que eu poderia cortar o cabelo. / (MAX) Estamos fechados./ (Dirk) Bem, eu só quero dizer que sinto muito por ter jogado pedras em você naquele dia. Mas eu acho que eu vou ir agora. Feliz Natal. / (MAX) Que diabo é isso ?

Max. O clima do Natal que se avizinha serve de pretexto para a tentativa de reconquistar a amizade rompida. Embora a imaturidade e o temperamento genioso de Fischer façam-no ser inicialmente áspero com Dirk, o gesto deste consegue vencer a barreira do ex-companheiro de Rushmore.

(DIRK) So, did you hear the news?  
 (MAX) I doubt it. I don't really follow the news anymore.  
 (DIRK) Dr. Guggenheim had a stroke.  
 (MAX) I'll send him a box of candy.  
 (DIRK) Maybe you ought to go visit him.<sup>112</sup>

Ao convencer Max a visitar o convalescente diretor que lhe concedera a bolsa de estudos, Dirk impulsiona-o de volta à vida ativa que sempre tivera. Apesar do salto cronológico consideravelmente curto, o estado emocional do protagonista amplifica seu efeito. A reclusão voluntária tornara-o alheio às pessoas que formavam seu círculo de convivência.

When Dirk (Mason Gamble) tells Max that Guggenheim (Brian Cox) has had a stroke, it feels like a great passage of time but only a month has passed. It is more that Max has matured and grown up, having been forced to live outside the cocoon of Rushmore (and school more generally). (BROWNING, 2011, p.15)<sup>113</sup>

A visita a Guggenheim permite-lhe o encontro com Herman Blume que revela não ter mais encontrado a pretendida de ambos. O industrial acredita que o relacionamento é inviável devido à presença simbólica do falecido marido na vida da professora. Blume, traído pela mulher em público, é ironicamente cobrado e punido por trair. Como já era solitário antes de envolver-se com Rosemary, mais forte soa o seu tímido pedido de socorro a Max, declarando-se “um pouquinho solitário”.

(MAX) How is she?  
 (BLUME) I really wouldn't know.  
 (MAX) Why not?  
 (BLUME) I haven't seen her in six weeks.  
 (MAX) What happened? She left?  
 (BLUME) She's in love with a dead guy anyway.  
 (MAX) Edward Appleby.  
 (BLUME) You know, uh...she's sweet, but she's fucked-up. Adios, muchacho.

<sup>112</sup> (DIRK) Então, você ouviu as notícias? / (MAX) E eu duvido. Eu realmente não acompanho mais as notícias. / (DIRK) Dr. Guggenheim teve um derrame. / (MAX) Vou enviar-lhe uma caixa de bombons. / (DIRK) Talvez você deva ir visitá-lo.

<sup>113</sup> Quando Dirk (Mason Gamble) diz a Max que Guggenheim (Brian Cox) teve um derrame, parece que ocorreu uma grande passagem de tempo, mas apenas um mês se passou. Foi mais Max que amadureceu e cresceu, tendo sido forçado a viver fora do casulo de Rushmore (e da escola em geral).

(MAX) Hey, are you okay?  
 (BLUME) Mmm, I'm a little bit lonely these days.<sup>114</sup>

No entanto, como o processo de amadurecimento ainda encontra-se em curso, Max aproveita-se da informação e desenvolve uma “cena teatral” em uma noite chuvosa dirigindo-se à casa de Rosemary. Enganando-a ao alegar ter sido atropelado, o menino consegue emocionar a amada. Comportando-se de modo dúbio, ele tenta aproveitar-se da situação (ele consegue beijá-la) e ao mesmo tempo defender Blume perante a professora. Ao desvendar mais uma mentira de Fischer, a Srta. Cross declara que seus dois pretendentes são iguais porque portam-se de maneira infantil.

As cobranças efetuadas entre as pontas do conflito amoroso ajudam cada um a se situar e reavaliar suas crenças e considerações a respeito dos demais. Dirk, quando este e Max soltam pipa, recebe outro pedido de perdão e declara-se também arrependido por não ter socorrido o amigo. Desta forma as fraturas emocionais consolidam-se de maneira gradual. A própria Margaret também oferece outra chance a Max, apesar de ter considerado cafofo a sua atitude em relação a ela. E o jovem dramaturgo reconhece algo semelhante e atraente na menina, pois ambos partilham de trapaças e ilusões na escola (projeto científico adulterado de Margaret) e na vida. Ali renasce, para surpresa de Dirk, o velho Max fundador de clubes. Desta vez é a associação de lançadores de pipa.

Sob o som de “The Wind”, de Cat Stevens, um desleixado Blume surge na barbearia, atendendo ao chamado do garoto. A primeira atitude é ofertar um presente ao magnata. As abotoaduras, além de servirem para fazer as pazes, simbolizam o elo primeiro que os uniu, a Rushmore Academy. Ao escolher a abotoadura da pontualidade (chegara antes de Max), Herman demonstra estar necessitado de companhia.

Com as duas principais amizades masculinas recuperadas, faltava Max redimir-se e reconquistar a confiança de Rosemary. Não tendo comparecido à inauguração do projeto do Aquário em sua homenagem, a cartada de Fischer é a

---

<sup>114</sup> (MAX) Como ela está? / (BLUME) Eu realmente não sei. / (MAX) Por que não? / (BLUME) Eu não a vejo há seis semanas. / (MAX) O que aconteceu? Ela partiu? / (BLUME) Ela está apaixonada por um cara morto. / (MAX) Edward Appleby. / (BLUME) Você sabe, uh ... ela é um doce, mas é doida. Adios, muchacho. / (MAX) Ei, você está bem? / (BLUME) Hum, ando um pouquinho solitário ultimamente.

estreia da peça escrita e dirigida por ele, “Heaven and Hell”. Nominalmente dedicada à sua mãe e a Edward Appleby, o tema da guerra e o título resumem o que fora sua vida nos últimos meses. Terminada a “guerra” pessoal, Max é capaz de convidar o antes hostilizado Peter Flynn para a *première* e a sua antítese personificada (Magnus Buchan) para o elenco. Apaziguado o entorno, o diretor conduz o casal afastado de volta ao convívio.

(CROSS) So, what do you think of Max’s latest opus ?  
 (BLUME) It’s good. But let’s hope it’s got a happy ending.<sup>115</sup>

Cumprido o seu intuito, cabe à professora cumprimentar o, de certo modo, amadurecido rapaz e tecer reparo à sua atitude.

(CROSS) Well...you pulled it off.  
 (MAX) Yeah, it went okay. At least nobody got hurt.  
 (CROSS) Except you.  
 (MAX) No, I didn’t get hurt that bad.<sup>116</sup>

Max declara não ter se ferido tanto porque percebe que soube manejar com proveito o que a vida lhe reservara e que soube recuperar o que obtivera e depois perdera de mais valioso: as amizades e a proximidade daqueles que o querem bem.

---

<sup>115</sup> (CROSS) Então, o que você acha da mais recente obra de Max?/ (BLUME) É boa. Mas vamos esperar que ela tenha um final feliz.

<sup>116</sup> (Cruz) Bem ... você conseguiu./ (MAX) Sim, deu tudo certo./ Pelo menos ninguém se machucou./ (CROSS) Exceto você./ (MAX) Não, eu não me machuquei tanto assim.

## 4 FICÇÃO DE FORMAÇÃO NA ERA AUDIOVISUAL

### 4.1 A era audiovisual

Em paralelo às crescentes inovações estético-formais que a literatura desenvolve e absorve, durante as três primeiras décadas do século XX, outra arte narrativa se consolida: o cinema. A chamada sétima arte, ao longo de seus trinta primeiros anos de popularização, evoluiu tecnicamente dos filmes curtos ao advento das fitas de longa-metragem; dos meros registros visuais e dos filmes de ficção quase anedóticos aos roteiros profissionais bem elaborados; do ritmo acelerado dos curtas de comediantes como Charles Chaplin e Harold Lloyd ao sistema “realista” de projeção em 24 quadros por segundo.

O advento do cinema “falado” permite expandir as fronteiras da arte narrativa visual. Conta histórias, mostra o que acontece, sugere outros acontecimentos através do áudio e, ainda pode ter uma trilha sonora. O desenvolvimento posterior da técnica cinematográfica, além disso, vai ajudar nas duas décadas seguintes a tornar real o sonho antigo da televisão.

É possível dizer que a era audiovisual tem o poder de mudar o imaginário. Se antes a narração era basicamente um exercício introspectivo (no caso da leitura) ou auditivo (no caso dos analfabetos, das leituras públicas, dos saraus, no contar de histórias, etc.), as gerações do século XX (nas partes mais ricas do globo) terão uma percepção artística alterada pelo recebimento “pronto” do produto narrativo.

#### 4.1.1 Ficção na era audiovisual

O termo "ficção", como já foi explicado na introdução, abre um amplo escopo que aproxima e contrasta literatura e cinema. Desta forma, no molde de trabalhos comparatistas interdisciplinares, como os de Robert Stam, o termo permite integrar discursos críticos que tratam de aspectos (e meios) distintos e confrontamo-los em "frutífera e fecunda interação", como defende o professor norte-americano.

No artigo "The Antecedents of Film Theory", Stam lembra que a teoria do filme é palimpséstica, trazendo consigo traços das teorias antecedentes e o impacto dos discursos vizinhos, devendo ser vista como parte de uma antiga tradição "de reflexão teórica sobre as artes em geral" (STAM, 2000, p. 11). Entre os debates herdados estão aqueles que concernem à estética, à especificidade do meio, aos gêneros e ao realismo.

Embora este nosso trabalho também englobe a discussão sobre estética, gêneros e sobre o realismo não é este o seu objetivo principal. O segundo tipo de discussão, sobre a especificidade do meio, nos diz mais acerca da finalidade deste estudo. Ao abordar este tipo de discussão, supõe-se que cada arte possua normas específicas de expressão. Segundo Stam, esta abordagem leva em conta "questões de prestígio comparado".

Literature especially has often been seen as a more venerable, more distinguished, essentially more "noble" medium than film. The results of millenia of literary production are compared with the average productions of a century of film, and literature is pronounced superior. (STAM, 2000, p. 12)<sup>117</sup>

Ainda sobre a discussão de especificidade, destacamos a seguinte citação, assaz pertinente a este trabalho, na qual Stam defende que

film forms an ideal site for the orchestration of multiple genres, narrational systems, and forms of writing. Most striking is the high density of information available to the cinema. If the cliché phrase suggests that an "image is worth

---

<sup>117</sup> A literatura especialmente tem sido frequentemente vista como um meio mais venerável, mais distinto, essencialmente mais "nobre" do que o filme. Os resultados de milênios de produção literária são comparados com a média de um século de filme, e a literatura é marcadamente superior. (STAM, 2000, p. 12)

a thousand words” how much more worthy are the typical film’s hundreds of shots (each formed by hundreds if not thousands of images) as they interact simultaneously with phonetic sound, noises, written materials, and music? (STAM, 2000, p. 12)<sup>118</sup>

*Três é demais (Rushmore)* é um exemplo de filme que sabe explorar os múltiplos caminhos expressivos permitidos pelo meio audiovisual. Aliados ao roteiro encenado, canções, legendas e slides ajudam a narrar o filme.

Como aqui efetuo uma leitura intertextual de cunho interartístico, torna-se útil relembrar a proposta metodológica defendida por Stam em seu próprio trabalho crítico-teórico.

without losing sight of the specificity of each medium, our text will attempt to place literature and film, and literary criticism and film criticism, into fruitful and fecund interaction. Both media share a common nature as discourse, écriture; both are textual and intertextual; both can foreground their constructed nature; and both can solicit the active collaboration of their reader/spectator. (STAM, 1992, p. XI)<sup>119</sup>

Esta consideração sobre o uso da intertextualidade aplicada a obras visuais é muito importante por quebrar as fronteiras das artes, permitindo ao analista pôr em relação de igualdade, pelo menos de maneira provisória, obras pertencentes a meios distintos. Configura-se então como uma grande ferramenta teórica que vem a legitimar ainda mais os estudos comparativistas interartísticos.

Outro referencial importante no estabelecimento da delimitação da leitura crítica aqui efetuada é o ainda muito atual volume *Apocalípticos e integrados* (1962), de Umberto Eco. Tanto o romance de Salinger quanto o filme de Wes Anderson trazem uma grande quantidade de referenciais culturais exteriores ao seu meio de expressão que suscitam um rico feixe de relações. Desde as canções ouvidas por Holden até os "videoclipes" que o cineasta monta para desenvolver sua narração, dos filmes que Holden assiste (apesar de alegar que detesta cinema) aos programas

---

<sup>118</sup> O filme forma um sítio ideal para a orquestração de gêneros múltiplos, sistemas narracionais e formas de escrever. O mais impressionante é a alta densidade de informação disponível para o cinema. Se a expressão clichê diz que “uma imagem vale mais do que mil palavras”, quanto mais válidas serão as centenas de sequências dos filmes típicos (cada uma formada por centenas, se não milhares de imagens) enquanto interagem simultaneamente com sons fonéticos, ruídos, materiais escritos e música? (STAM, 2000, p. 12)

<sup>119</sup> Sem perder de vista a especificidade de cada meio, nosso texto tentará colocar filme e literatura, e crítica literária e crítica de filme em frutífera e fecunda interação. Ambos os meios partilham uma natureza comum como discurso, *écriture*; ambos são textuais e intertextuais; ambos podem destacar suas naturezas construídas; e ambos podem solicitar a ativa colaboração de seus leitores/espectadores. (STAM, 1992, p. XI)

televisivos que Max Fischer adapta ao teatro, passando pelos livros que ambos os protagonistas lêem, tais citações (importantes para a construção de personagens e da narração) se enquadram na síntese realizada pelo teórico italiano:

[...] a obra coordena um sistema de referências externas [...]; que coordena um conjunto de reações psicológicas dos seus intérpretes; que conduz, através do seu modo de formar peculiar, à personalidade do autor e às características culturais de um dado contexto; e assim por diante. Uma obra é, portanto, um sistema de sistemas, alguns dos quais não dizem respeito às relações formais internas na obra, mas às relações da obra com seus fruidores e às relações da obra com o contexto histórico cultural de que se origina. (ECO, 1979, p. 90-91)

Analisando tais trocas e mudanças, é importante ater-se a outra contribuição de Eco, quando este observa que os meios de massa,

pelo fato mesmo de constituírem um conjunto de novas linguagens, têm introduzido novos modos de falar, novos estilemas, novos esquemas perceptivos (basta pensar na mecânica de percepção da imagem, nas novas gramáticas do cinema, da transmissão direta, na estória em quadrinhos, no estilo jornalístico...): boa ou má, trata-se de uma renovação estilística, que tem, amiúde, constantes repercussões no plano das artes chamadas superiores, promovendo-lhes o desenvolvimento (ECO, 1979, p. 48).

Os estudos de Umberto Eco, realizados há cerca de meio século, como já fora demonstrado, mantêm muitos aspectos relevantes aos estudos interdisciplinares. Voltados basicamente à área da Comunicação, pela amplitude de assuntos abordados, os ensaios de *Apocalípticos e integrados* ajudam a elucidar problemas e aspectos do diálogo interdisciplinar.

Mais de duas décadas antes, previamente ao advento da televisão e paralelamente à consolidação das inovações literárias modernistas, outro teórico defendia o novo contra a incompreensão. Em meados dos anos 1930, além de ser visto como um “rebaixamento” cultural, o cinema era considerado por muitos críticos como um potencial corruptor da juventude.

O defensor foi o então professor de Filosofia do Direito da Universidade de Chicago, Mortimer J. Adler (1902-2001). Em um contexto em que o cinema se via sob ataque e cerceado pela censura, Adler devotou um livro inteiro (*Art and Prudence: A Study in practical philosophy*, de 1937) à discussão do problema. Remontando a história do cerceamento das artes ao ataque de Platão aos poetas como corruptores da juventude, o escritor embasa a defesa do cinema e da

liberdade em seu fundo conhecimento filosófico. Analisando os argumentos pró-censura às artes, Adler os expõe e os contrapõe a diferentes visões filosóficas e à sua interpretação de cultor dos clássicos, mas afinado com as inovações estético-artísticas contemporâneas. Sobre a preocupação platônica com a preservação moral dos jovens, o autor argumenta que

we do not find him accusing the poets of having caused adult criminality, or having degraded the moral standards of the adult population. Such things may, of course, result when a generation which has been demoralized during its youth, comes of age. But the primary danger, because the source of all others, was the effect of poetry on the habits and attitudes of the young. So today, the most serious of all the charges that are made against the movies has to do with their moral effects upon children and youth. (ADLER, 1937, p. 180)<sup>120</sup>

O que torna esta passagem ainda mais interessante é que, uma década e meia depois, o protagonista de *O apanhador no campo de centeio* seria acusado de mau exemplo para os jovens. Neste caso, Holden e o cinema (que ele tanto “odeia”) são possíveis “corruptores” da juventude.

Apontando lucidamente para o relativismo que os julgamentos revelam ao passar dos anos, Adler compara a situação do cinema do período com o da literatura consagrada que, no momento de seu surgimento, também esteve sob condenação.

To be horrified that children go to the movies instead of reading *Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn*, for instance, is simply to forget the horror with which respectable people viewed such books in the day of their popularity. The games which children played before they went to the movies, cops and robbers in its myriad forms, playing house and playing doctor ; the romantic dramatizations in which the characters of *Little Women* indulged; the fears which children suffered reading *Pilgrim's Progress* and other moralistic tales which threaten hell fire, or reading *Treasure Island* and *The Last of the Mohicans*, in which blood-thirsty pirates and scalping Indians abound these also must not be forgotten when the perils of our movie-made children are painted vividly in the foreground of the present, without perspective, without the honest balance which an equally vivid recollection of the past would give. (ADLER, 1937, p. 189)<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Nós não encontramos-no acusando os poetas de terem causado a criminalidade adulta ou de ter degradado os padrões morais da população adulta. Tais coisas podem, é claro, acontecer quando uma geração que tenha sido desmoralizada durante a juventude, torna-se adulta. Mas o perigo primário, porque a fonte de todos os outros, era o efeito da poesia sobre os hábitos e atitudes dos jovens. Então hoje, a mais séria de todas as acusações que são feitas contra os filmes tem a ver com seus efeitos morais sobre as crianças e a juventude. (ADLER, 1937, p. 180)

<sup>121</sup> Ficar horrorizado que as crianças vão ao cinema em vez de ler *Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn*, por exemplo, é simplesmente esquecer o horror com que pessoas respeitáveis viam tais livros nos dias de sua popularidade. Os jogos que as crianças brincavam antes de irem ao cinema, polícia e ladrão em suas variadas formas, brincando de casinha e de médico; as dramatizações românticas nas quais os personagens de *Mulherzinhas* divertiam-se; os medos que as crianças sofriam lendo *O*

Após esta apresentação do tema estudado, de suas diferentes manifestações e de seus problemas contíguos, reitero que a abordagem aqui efetuada é um esquema simplificado (como qualquer generalização de cunho histórico e/ou pedagógico) do fenômeno artístico-literário. Sempre é preciso reafirmar que o fenômeno é constantemente mais complexo do que a esquematização classificatória e descritiva.

#### 4.1.2 A formação na era audiovisual

A era audiovisual oferece, antes de tudo, um amplo horizonte de possibilidades para as artes. As técnicas modernas trazem consigo novos meios de dialogar com a literatura. Se o diálogo interartístico já era fecundo (através da citação, ilustração, adaptação, etc.), na era da reprodução mecânica do áudio e da imagem a virtualidade de possíveis interrelações foi expandida enormemente.

Além de aspectos narrativos e das novas formas de absorção dos diferentes discursos e artes vizinhos, como já vimos no capítulo 1, o próprio tempo da narração sofreu influxos da percepção cronológica modernista.

A ficção de formação, apesar de dialogar temática e formalmente com o antigo *Bildungsroman*, remete a um novo patamar de representação mimética. O tema do jovem em direção ao amadurecimento e à formação pessoal sempre será atual e, enquanto houver narração, sempre será retomado. No entanto, a abordagem deste tema ficcional tende a ser bem distinta da que se realizava no século XIX.

Entre a saída de Telêmaco em busca de notícias do pai Odisseus na epopeia homérica e *Os Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, os dois milênios percorridos acumularam elementos que permitiram o surgimento do *Bildungsroman*. E nos mais de duzentos anos posteriores o gênero romanesco

---

*Peregrino* e outros contos moralistas que ameaçam com o fogo infernal, ou ler *A Ilha do tesouro* e *O Último dos moicanos*, nos quais piratas sedentos de sangue e índios escarpeladores abundam, estes também não devem ser esquecidos quando os perigos de nossas crianças do cinema são pintadas vivamente no primeiro plano do presente, sem perspectivas, sem o balanço honesto que uma recordação igualmente viva do passado daria. (ADLER, 1937, p. 189)

transformou-se e fecundou novos frutos como os que formam o *corpus* aqui estudado.

O exemplo clássico goetheano, bem como muitos de seus sucedâneos nas décadas seguintes, oferece em sua construção ficcional do jovem na sociedade uma perspectiva moral-filosófica. Ainda que haja divergências no tratamento do tema, em geral o romance de formação mostrava o processo pelo qual passava um indivíduo para transformar-se em um membro útil da sociedade.

Antes de chegar a este estágio, digamos, “pragmático”, o indivíduo em formação vivenciava uma relação conflituosa com várias facetas da sociedade (família, escola, negócios, etc.). Uma vez que tal processo de amadurecimento narrado estendia-se por vários anos (ou até mesmo por décadas), o romance trazia em sua composição elementos típicos do gênero biográfico.

O protagonista, então, confrontava-se com o ambiente circundante por causa de sua condição de jovem, cheio de entusiasmo, idealista e, até mesmo, ingênuo. Enfrentando uma realidade que resiste às suas forças e ideias, o herói exerce uma força oposta à que ele recebe, na forma de rejeição e incompreensão. O normal para a sociedade é que ele seja rejeitado e incompreendido, porque se o indivíduo rejeita e não compreende a sociedade, esta não vai mudar em nada apenas pela oposição juvenil. No entanto, a sociedade possui o poder de esmagá-lo com a força da moral (ou coerção) coletiva. Esta é a velha interpretação da vida como “um jogo” que o professor de Holden quer incutir em sua confusa e revoltada cabeça.

A forma tradicional do romance de formação foi minuciosamente descrita por Mikhail Bakhtin, como vimos também no capítulo 1. É uma morfologia bem conhecida na história literária, apresentando pequenas divergências de acordo com o contexto cronológico ou com o contexto geográfico.

Apesar das alterações pelas quais passou aquele gênero romanesco, o herói impetuoso e ingênuo que quer fazer valer seus intuítos, seus anseios, suas ilusões contra a resistência alheia continua atualíssimo. Sofrendo modificações, preservando traços dos paradigmas clássicos e adquirindo novos matizes, este exemplo de protagonista continua rendendo obras importantes na literatura e no cinema.

## 4.2 Salinger e Anderson & Wilson

Embora a biografia dos autores não deva receber destaque especial em uma análise de cunho artístico e literário, pode-se especular além (ou a partir) dos dados biográficos dos artistas acerca da origem de certas obras.

O conhecimento público da juventude e da vida escolar de Salinger, de Anderson e de Wilson serve para a busca de analogias que podem ou não elucidar passagens ou aspectos de suas obras artísticas. No entanto, deve ser ressaltado aqui os dados biográficos que – em um nível até mesmo especulativo – servem para trazer novas luzes às ficções aqui estudadas.

J. D. Salinger, ainda pré-adolescente, conheceu o cinema falado concomitantemente ao seu surgimento. No período em que termina sua obra-prima, narrada naquele próprio espaço de tempo, o meio audiovisual já conta duas décadas de consolidação. E o imaginário da sétima arte consolidara-se junto aos espectadores, à imprensa e, logicamente, entre os artistas (aqui neste caso, da palavra). Assim como Goethe incorpora em suas obras (*Wilhelm Meister*, *Werther*) o teatro shakespeariano, canções populares, lendas, etc., seja na forma de citação direta, menção, alusão implícita, Salinger, como vários outros escritores ao longo dos séculos, delimita e caracteriza seu contexto histórico através de elementos culturais, em um amplo sentido, reconhecíveis por grande parte do virtual público leitor.

A grande diferença é que no contexto salingeriano, além dos elementos das tradições orais e literárias, as referências, alusões e comentários também englobam a incipiente tradição cinematográfica e a canção popular de massa. Ao diferente tratamento dado à representação cronológica ficcional após-modernista soma-se, portanto, a reatualização do consolidado expediente intertextual que oferece credibilidade realista à obra e também aponta novas possibilidades narrativas e miméticas.

Na era da cultura de massa, a era das metrópoles, como bem demonstraram escritores como John dos Passos (1896-1970) e Alfred Döblin (1878-1957), a cultura

urbana do século XX passa a ser considerada e absorvida na construção dos mundos literários.

Quando *O apanhador no campo de centeio* foi lançado a televisão comercial já era uma realidade nos Estados Unidos. E quando os futuros roteiristas Wes Anderson e Owen Wilson nascem, no final dos anos 1960, o meio televisivo conta duas décadas de funcionamento.

Sendo assim, a futura dupla é herdeira e espectadora das duas tradições audiovisuais. E após experiências diversas na televisão como ator (Owen Wilson) ou como diretor (Wes Anderson), eles desenvolverão, nos três roteiros em que partilharam a autoria, um cinema em que a palavra escrita desempenha importante papel em cena.

#### 4.2.1 Holden e Max

Os dois protagonistas que escolhi para objeto de estudo, Holden Caulfield e Max Fischer, obviamente apresentam algumas semelhanças em sua composição. Ambos são alunos de baixo rendimento acadêmico, relativamente cultos em relação à média dos que os cercam, participam de várias atividades extraclasse (esgrima, debate, etc.) e se acham intelectualmente superiores aos demais.

Além disso, na sua formação, cada um deles apresenta em sua caracterização ficcional as marcas da convivência com os meios audiovisuais. Holden, como bem o vimos, alega “odiar” o cinema. Contudo, ele conhece diretores, atores e películas de um modo que só quem realmente se importa com os filmes pode conhecer.

Max, curiosamente protagonista de um filme em que o meio audiovisual está refletido no enredo das peças de sua autoria, aparentemente não tem muito contato com o cinema e a televisão. Este é um sutil detalhe presente no roteiro de Anderson e de Wilson.

Holden e Max, apesar das similitudes, também apresentam características bastante divergentes em sua constituição. A primeira e flagrante diferença é a de classe social. Enquanto Holden já está expulso da terceira escola preparatória, Max é um bolsista da elitista Rushmore Academy que mente sobre a profissão do pai. Além disso, apesar dos devaneios recorrentes em seu autorrelato, Holden é totalmente cético e decepcionado com o ambiente escolar que, para ele, está repleto de safados e fingidores. Max, por seu turno, tem a escola como a coisa mais importante a se fazer na vida (“para o resto dela”, se possível).

Max partilha da consciência de Holden de que o espaço escolar, assim como o mundo exterior, está repleto de comportamentos negativos e diferentes níveis de sordidez. Mesmo assim, a supervalorização com que o rapaz avalia o seu microcosmo torna isso apenas um pormenor que não chega a impedir a realização dos seus sonhos mais urgentes, como fundar ou presidir associações e encenar as peças de sua autoria.

Os impetuosos jovens diferem-se na relação com os mestres. Holden perante os seus professores (Spencer no início, Antolini no final), embora os conteste em sua mente, pouco externa de suas verdadeiras opiniões. No primeiro caso, isto se deve, principalmente, ao respeito em relação ao idoso docente. No segundo caso, a embriaguez e a exaustão física o impedem de arguir, uma vez que Antolini é jovem e íntimo da família Caulfield. O que os dois episódios de *O apanhador no campo de centeio* partilham é a incapacidade de Holden em aceitar as opiniões dos professores e a incapacidade destes em amparar o adolescente em queda.

Max Fischer, por seu turno, mostra nenhuma humildade perante o Dr. Guggenheim, tratando aquele que o acolhera em Rushmore como um igual, tentando influenciar na administração escolar e refutando as advertências do diretor. A outra referência docente, enquanto tutora, é a Srta. Cross, relação esta que é viciada por causa das intenções originais do garoto. Por isso, Max, contestador como Holden, difere deste por passar por cima das hierarquias, adonando-se ilusoriamente da instituição de ensino.

Outra diferença sutil entre os protagonistas é a origem da queda. Ainda que se veja sozinho em boa parte do filme, Max é o único responsável por sua decadência devido às decisões que toma e que custam suas amizades. Holden, por sua vez, embora genioso, mantém alguns poucos amigos, mas quando precisa de alguém, naquele momento pós-expulsão, ninguém está disponível ou, quando alguém está, não consegue entendê-lo e ajudá-lo a serenar sua alma. Esta dificuldade na comunicação pessoal não deixa de ser uma herança da ficção modernista, mas este problema ficcional é relido com os parâmetros daquela quadra. Como exemplifica Pinsker,

...the postwar American novel turned inward. Its concerns were less the broad, social panoramas of Theodore Dreiser, John dos Passos, or John Steinbeck, than the smaller, more nuanced reflections of an individual sensibility. Such novels as Truman Capote's *Other Voices, Other Rooms* (1948) or William Styron's *Lie Down in Darkness* (1951) spring to mind as persuasive evidence. Granted, American novels that pit the self against society are as old as *The Scarlet Letter* or *Moby-Dick*; and the list of novels that record the education of a young protagonist (known as *bildungsroman*) is both long and impressive: Goethe's *The Sorrows of Young Werther*, Joyce's *a Portrait of the Artist as a Young Man*, Lawrence's *Sons and Lovers*. But none of these works painted rebellion with such immediacy, or with what many took to be such total sympathy. Holden was "one of us" in ways that Melville's Ishmael or Hawthorne's Arthur Dimmesdale, Joyce's Stephen Dedalus or Lawrence's Paul Morel – for all their literary merit – simply were not. (PINSKER, 1993, p.15)<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> ...o romance norte-americano do pós-guerra voltou-se para o interior. Suas preocupações eram menos os grandes panoramas sociais de Theodore Dreiser, John dos Passos ou John Steinbeck do que os menores, mais sutis reflexos de uma sensibilidade individual. Romances como *Outras Vozes, Outros Lugares*, de Truman Capote (1948), ou *Deitado na escuridão*, de William Styron (1951) vêm à mente como evidência persuasiva. Admite-se que romances americanos que opõem o indivíduo contra a sociedade são tão antigos como *A Letra escarlate* ou *Moby Dick*, e a lista de romances que registram a educação de um jovem protagonista (conhecido como *bildungsroman*) é longa e impressionante: *Os Sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, *Retrato do Artista Quando Jovem*, de Joyce, *Filhos e Amantes*, de Lawrence. Mas nenhuma dessas obras pintou a rebelião com tanta prontidão, ou com o que muitos consideraram ser uma simpatia total. Holden foi "um de nós" de uma maneira que o Ismael, de Melville, ou o Arthur Dimmesdale, de Hawthorne, ou o Stephen Dedalus, de Joyce, ou o Paul Morel, de Lawrence - com todo o seu mérito literário - simplesmente não foram. (Pinsker, 1993, p.15)

De fato, grande parte do sucesso (e permanência) das desventuras de Holden deve-se ao imenso grau de identificação do leitor com o herói suscitado pelo romance.

#### 4.2.2 Teatro e falsidade

Uma presença recorrente na *ficção de formação*, desde o romance de Goethe, por exemplo, é a do elemento teatral. O ator fracassado Wilhelm Meister, antes de ver frustrarem-se seus sonhos, ansiava por desenvolver o teatro nacional. Inspirado por seu amor juvenil, a atriz Mariane, Meister dedica todas as suas forças à dramaturgia. No entanto, ao conviver com o grupo teatral, o rapaz descobre que, além da atuação no palco, os atores também costumam “interpretar” na vida cotidiana, apresentando um comportamento tão reprovável quanto outras categorias sócioprofissionais.

O idealismo com que Meister via os artistas é destruído pelo convívio, que acaba mostrando-os como personagens questionáveis, pois não são exatamente positivos como o jovem pensava até conhecê-los a fundo. Desde então, além das artes cênicas (presentes no enredo ou através de citação), as “atuações”, as hipocrisias e comportamentos exibicionistas do dia-a-dia são alvo deste tipo de ficção.

Holden Caulfield, apesar de sua implacável avaliação da “falsidade” alheia, inclusive de atores como os Lunts e de Laurence Olivier, é um espectador teatral e seu pai é um investidor (geralmente fracassado) da Broadway.

A constante presença das artes cênicas neste gênero ficcional corrobora, de certa forma, a citação de Olavo de Carvalho (seção 1.1) que aponta o amadurecimento como uma volta à terra após um período de devaneio. O teatro forma um nível de ilusão paralela às agruras da vida “real” (dentro da ficção).

A mais proeminente das contradições de Holden é sua condenação da “falsidade”, algo que ele combate ao mesmo tempo em que se entrega ao falseamento e ao fingimento, chegando ao ponto de chamar a si mesmo de

“o maior dos mentirosos”. Tais atitudes incomodam alguns leitores, que esperam um personagem que tenha qualidades facilmente identificáveis, e não a aparente hipocrisia de Holden. Suas contradições servem a vários propósitos. Eles retratam suas inconsistências e emprestam realidade ao seu personagem, que em sua complexidade se mostra fiel à própria vida. Elas também o definem como um adolescente típico. Em outro nível, as contradições de Holden refletem o equilíbrio com o qual *O apanhador no campo de centeio* foi construído. (SLAWENSKI, 2011, p.195)

Ao longo do romance, o narrador-protagonista desenvolve um verdadeiro catálogo dos “phonies”. O desfile de personagens hipócritas, exibicionistas ou que, até mesmo, não têm noção do seu comportamento artificioso justifica o julgamento que Holden faz e, ao mesmo tempo, aponta essas inconsistências a que Slawenski se refere. Além disso, o excesso de personagens negativos serve para realçar a autenticidade, nos breves momentos em que ela aparece, como no encontro com as freiras.

O desorientado adolescente ainda não é capaz de agir de modo autêntico (com a exceção fantasiosa de seus diversos devaneios idílicos), mas consegue discernir e apontar o modo de vida pelo qual anseia.

*Três é demais* mostra um panorama bem menos sombrio do que o retratado no romance. As diferenças não ocorrem apenas por causa do tipo de narração. *O apanhador no campo de centeio* é narrado em primeira pessoa, o que permite amplificar a percepção dos problemas psicológicos devido ao tom confessional peculiar àquela perspectiva. O filme difere do romance também, ou talvez principalmente, pela característica parodística com que trata o tema do resgate do sujeito.

Desde a cena inicial do sonho de Fischer, passando pelo discurso de Blume e pelas mútuas impressões positivas no primeiro encontro da dupla, o futuro par de amigos/rivais aponta para um viés predominantemente cômico da narração. Ambos os personagens enquadrar-se-iam na classificação de “phony” de acordo com os critérios de Caulfield.

Mas além da pose e da hipocrisia, como podemos depreender do primeiro mês de convivência da dupla, os dois partilham de profunda imaturidade emocional. A grande diferença é que Fischer vivencia isto na idade adequada, ao passo que Blume é imaturo mesmo após os quarenta anos. O industrial tem sua imagem

“refletida” em Fischer e, paralelamente, oferece a possível imagem de Max trinta anos depois, no caso de perder a chance de amadurecer.

Em *Três é demais* o elemento teatral vai muito além da dramaturgia de Fischer e da analogia com uma peça sobre a qual é montada a narração fílmica.<sup>123</sup>

Holden, sempre crítico aos atores, utiliza como argumento para convencer Phoebe a não fugir com ele o compromisso da menina em atuar na festividade escolar de fim de ano. Provavelmente, além de preservar a irmã, esta observação expresse a condescendência com que Caulfield trata as atividades relacionadas à infância.

Além disso, através de suas mentiras e tentativas de se livrar de pessoas e situações desagradáveis, Holden frequentemente “atua” e “dramatiza”, criando nomes e vidas alternativas, como no encontro com a mãe de Ernest Morrow e no incidente com a prostituta Sunny. E no campo da ilusão artística temos passagens como a imaginação de que levava um tiro do cafetão Maurice (calcada dos filmes policiais) ou o enredo sobre o sapateador filho de um governador durante a conversa com Stradlater.

Max, pelo menos até o final do filme, após a estreia de *Heaven and Hell*, vive a ilusão de ser um grande dramaturgo. A aparência (cenografia) sobrepõe-se ao mais importante, o texto. Além disso, a repercussão dentro do casulo de Rushmore leva-o a pensar que escreveu uma “peça de sucesso”, durante o incidente no restaurante, como se fosse um autor da Broadway.

A presença massiva da fantasia e da ilusão (seja na forma de teatro, seja na cabeça dos personagens) é um elemento muito importante porque, nesta vertente ficcional, a queda das “nuvens” é fundamental para a tomada de consciência que pode (ou não) levar ao amadurecimento dos personagens em crise.

---

<sup>123</sup> Assim como em seu filme posterior, *Os Excêntricos Tenenbaums*, os personagens vestem-se geralmente com o mesmo tipo de roupa o tempo inteiro. Esse expediente confere-lhes um aspecto de personagens farsescos, quase os assemelhando a personagens de histórias em quadrinhos cômicas.

#### 4.2.3 Os coadjuvantes (ou o conforto dos conhecidos)

Como em toda obra ficcional os personagens laterais ou coadjuvantes, obviamente, desempenham papel fundamental para o desenvolvimento do enredo.

No entanto, na vertente que convencionei aqui chamar de ficção de formação existem elementos que cumprem a função de realçar/iluminar matizes da personalidade do herói.

Seja Mariane, a paixão que leva Wilhelm à sua “missão” de fundar o teatro nacional alemão, seja Werner que serve de pragmático contraponto aos devaneios do protagonista, seja o Sr. Arnoux, que estimula os anseios de ascensão social do jovem Frédéric Moreau, em *A Educação sentimental*, esses caracteres têm por efeito descortinar os recônditos da alma do herói. Em determinadas passagens, eles podem fazer aflorar sentimentos e atos latentes na psique do personagem. Em outras, eles revelam traços que o jovem em crise desconhece ou não consegue reconhecer em si.

Antes de Holden partir de Pencey Prep, como observei na seção 2.1, podemos conhecer a psicologia do personagem mais acuradamente através de sua relação com os colegas Ward Stradlater e Robert Ackley. Apesar de apontar ressalvas a um e ao outro, Caulfield demonstra sua admiração pelo atlético, belo e sedutor Stradlater. Ackley, por sua vez, é chato, espinhento, fraco e relaxado, características que Holden acredita não partilhar com o colega.

Contudo, Holden, que tenta demonstrar-se superior a Ackley, assemelha-se a este nas suas conversas com Stradlater, mostrando a incoerência de sua psique. A complexidade do protagonista, desta forma, é apresentada não apenas através de suas opiniões, sensações e juízos de valor. As ações que ele conta explicitam matizes semiocultos de sua conduta que são despertados ou destacados de acordo com a situação que ele está rememorando.

Na conversa com Carl Luce, no bar, Holden porta-se imaturamente como na presença de Stradlater, meio admirador, meio inconveniente. E, além de Luce, outros personagens laterais, como os taxistas e Sunny, servem para amplificar a

solidão quase desesperada do menino. Estes encontros falhados e a impossibilidade de comunicação, além de contribuírem para a queda do personagem, prestam-se para que o resgate (quando acontece) seja ainda mais valorizado, além de constituírem experiências necessárias rumo à maturidade. Antes de passar pelo sofrimento, o mundo estável, para Holden, só era possível na fantasia escapista.

Caulfield é um jovem vivendo uma época de crise, o pós-guerra, em que um novo mundo (ou nova forma de viver) erige novos comportamentos. No entanto, o pior (comportamento negativo) das eras anteriores permanece. O mundo metropolitano, apesar da concentração populacional, favorece o distanciamento entre as pessoas. O progresso material não significa a resolução da solidão do homem urbano.

Fischer, apesar da narração objetiva ofertada pelo cinema, também mostra muito da sua personalidade através do subtexto das relações com os demais personagens. Ao contrário de *The Catcher in the Rye*, cujo enredo acontece em tempo histórico reconhecível, *Rushmore* passa-se em um período indeterminado, o que é uma característica dos filmes de Anderson, com a exceção de *Moonrise Kingdom*.

Além disso, na escola Max vive em uma espécie de “micromundo” controlado. Na verdade ele só conhece o mundo em teoria, pois tudo o que ele precisa e tem está ao seu alcance. A escola, o segundo lar (quiçá o primeiro), é próxima e o cemitério em que jaz sua mãe localiza-se ao lado de sua casa.

Se *Três é demais* é realista nos acontecimentos, o elemento irônico mostra que o triângulo amoroso é composto por pessoas iludidas ou conformadas com sua situação. Blume, talvez pela posição social, suporta a infelicidade para a preservação do casamento falido. A Srta. Cross preserva a memória do falecido marido e Max tenta preservar a ilusão de ser uma pessoa (dramaturgo) importante.

Todos os três evitam a tomada de consciência sobre aquilo que prejudica as suas vidas. No entanto, exercendo o olhar externo, cada um deles consegue apontar o problema dos outros. Estes olhares, com seus fortes efeitos, servem para romper as correntes emocionais que os prendem no lado sombrio. São momentos como a percepção de Blume de que Rosemary está apaixonada por um “cara morto” ou

quando a professora, debochadamente, comenta um hipotético ato sexual com Max que oferecem luzes às zonas de sombra na mente dos personagens.

E assim como as figuras de Ackley e de Stradlater revelam muito sobre a personalidade de Holden, Max também forma um jogo de espelhos com um quarteto de personagens: Herman Blume, Dirk Calloway, Magnus Buchan e Margaret Yang. O pequeno Dirk, fiel parceiro, bem como todas as crianças que o cercam, demonstra que a liderança de Max é exercida predominantemente perante os menos experientes e menos cultos do que ele. Ao dizer à Sra. Calloway que quer “partilhar experiências” com Dirk, a comicidade é flagrante, pois estas resumem-se a ser mais velho e à condução de atividades extraclasse. Dirk ainda pode servir de realce à faceta infantil que Max demonstra.

Blume significa para Max a entrada em contato com a vida adulta. Ao contrário do pai, Bert, ou do diretor Guggenheim, Herman representa a “igualdade” que a amizade entre pessoas de diferentes idades e classes sociais oferece. A relação não é de hierarquia (Max recusa a oferta de emprego de Blume), mas de simpatia e de escolha. Esta simpatia mútua também significa para Blume a relação que ele gostaria de ter com os filhos e o aflorar de sua condição de imaturidade emocional. O magnata reflete ainda o estado emocional em que Fischer pode viver no futuro, caso não aprenda a amadurecer, como eu já havia apontado anteriormente.

O escocês Magnus Buchan, sempre à espreita para fazer intrigas e praticar *bullying*, é o inimigo de Fischer. O desprezo que um sente pelo outro é uma forma de atração pelo oposto. Fischer, embora mau aluno, é um artista e é bem articulado e, ainda que solitário, está acompanhado pelo menos de crianças. Buchan fala com seu carregado e quase incompreensível sotaque, está sempre sozinho e só é notado por sua rudeza. Em seu processo de resgate, Fischer integra-o à trupe através da linguagem da violência, tão conhecida por Magnus, convidando-o para atuar. O escocês, após jurar vingança pelo tiro recebido, admite que sempre quis atuar em uma peça de Max.

Margaret Yang serve de duplo espelho para Fischer. A jovem coreana também é “atriz” como Fischer, mesmo antes de integrar a Max Fischer Players, pois falsifica os resultados do seu projeto de Ciências. Além disso, apesar de ser

inicialmente desprezada, Margaret significa o amor possível para o adolescente. Ao contrário da ilusória paixão pela professora Rosemary, que lhe fora útil para o amadurecimento, a jovem asiática, além de ter a mesma idade, oferece a possibilidade de crescimento conjunto.

Embora uma das características intrínsecas à ficção de formação seja o enfrentamento das adversidades do mundo, da vivência externa ao lar e da superação dos golpes sofridos, tanto o romance de Salinger quanto o filme de Anderson oferecem-nos uma variante desta tendência.

Nestas obras os conhecidos, as pessoas da *entourage* ou familiares próximos (irmã, no caso de Holden) são peças-chave para a superação/resgate da queda do protagonista.

Em minha dissertação de mestrado demonstrei como as diferentes noções/formatações de família desempenham a tarefa fundamental de apoiar os heróis a restabelecerem o equilíbrio mental e espiritual nos contos salingerianos e no filme *Os Excêntricos Tenenbaums*.

Na família salingeriana os laços de sangue são quase sinônimos de aceitação, ajuda e compreensão. Holden, que tanto procurara boa companhia e auxílio nas ruas de New York, sintomaticamente encontrará tais benefícios dentro do apartamento familiar vindos da pequena irmã de apenas 10 anos, Phoebe. Ainda que a figura do irmão D. B. seja mencionada no primeiro e no último capítulos (D.B. mora perto da clínica - em Hollywood - e o levará para a casa após a alta) é a caçula que deflagra o processo de reconhecimento de Holden.

A obra de Anderson transmite uma formatação diferente de família. Na filmografia de Anderson a representação familiar é muito mais ampla do que na obra de Salinger, pois não se resume às relações de consanguinidade. A amizade, o apoio emocional, as relações de confiança e/ou auxílio mútuos é que formam “a grande família”. Em *Rushmore*, Max Fischer é orfão de mãe e seu pai é um humilde barbeiro. Dirk é como que um “irmão” para o rapaz. Max se relaciona com a comunidade escolar em geral, desde o diretor até o varredor. Quando o industrial Henry Blume conhece Max, a simpatia e admiração recíprocas acabam por enlaçá-los de um modo familiar que suprirá as carências de cada um. É importante notar

que a “grande família” de Max é formada por pessoas que apresentam muitas diferenças em relação a ele: ricos (Blume), mais velhos (o diretor Guggenheim, Blume, Miss Cross), mais pobres (Mr. Little Jeans), mais novos (Dirk), entre outros. O fato é que Max completa-se em seu grupo e também é importante para as pessoas que o cercam. É esta família emprestada, ou construída por afinidade, que lhe dá suporte para a superação da queda.

Ao contrário de Blanche Du Bois, personagem da peça *Um Bonde chamado Desejo* (A Streetcar Named Desire), de Tennessee Williams, os protagonistas não precisam do conforto dos estranhos, pois sempre alguém, familiar ou não, está lá para ampará-los após a queda.

#### 5.1.4 Relações interartísticas em *O apanhador no campo de centeio* e em *Três é demais*

Uma vez que esta tese trabalha com o conceito de era audiovisual, fato que empresta uma série de peculiaridades às obras aqui estudadas, é impossível deixar de registrar a miríade de relações interartísticas (suscitadas) dentro do *corpus* e as repercussões por elas causadas.

Como eu já comentara ao longo deste trabalho, as citações de elementos culturais em *O apanhador no campo de centeio* e em *Três é demais* desempenham diversas funções naquelas obras ficcionais. Um efeito fundamental, principalmente no romance, é que as citações determinam um contexto histórico no qual a história se passa. Outra característica dessa presença é remeter à ligação entre os personagens e a produção cultural em um amplo sentido. Ainda posso declarar, retomando o tema do realismo, que essa função instaura um diálogo com a realidade, trazendo elementos reconhecíveis e identificáveis do imaginário popular para dentro da obra ficcional. Por fim, estas diversas relações demarcam a inserção do *corpus* na era audiovisual.

Uma característica decorrente (ou pelo menos intensificada) desta era é o culto às celebridades. As estrelas da tela passam a fazer parte do imaginário e, com

sua intensa exposição, até mesmo do cotidiano das pessoas comuns. Essa presença ocorre de diversas maneiras, como a idolatria, a curiosidade, a influência no comportamento e no juízo de valores.

Holden, que não lera *Hamlet*, tem a ansiedade em confirmar a descrição que D. B. lhe ofertara sobre a versão cinematográfica estrelada por Laurence Olivier. A expectativa acaba frustrada porque o célebre ator inglês, para o menino, não se enquadra na descrição que o irmão fizera do trágico príncipe da Dinamarca. A excelência corrompida do intérprete, conforme observei no capítulo 2.1, é um dos principais alvos de Holden.

Outros atores hollywoodianos são mencionados ao longo do relato do adolescente. No encontro com o trio de Seattle, Bernice relata ter visto Peter Lorre comprando um jornal, acrescentando que o ator, famoso por filmes de horror, era uma “gracinha”. Para fazer troça com a colega desta, Marty, Holden diz ter visto Gary Cooper saindo do modesto salão no qual dançavam. Marty, para diversão do menino, conta às amigas que ela mesmo vira o astro.

Pouco antes, Caulfield citara os atores Raimu, do filme francês *A mulher do padeiro* (*La Femme du boulanger*, 1938), e Robert Donat, protagonista de *Os 39 degraus* (*The 39 Steps*, 1935). À primeira fita ele assistira acompanhado de Phoebe e de D. B., ao segundo ele levava a irmã várias vezes para assistir, um exagero para quem odeia o cinema. A obra de Hitchcock, no entanto, é uma das favoritas da menina. Sendo assim, muito do juízo estético de Holden procede da companhia que partilha no momento da fruição, o que, na presença dos irmãos, garante-lhe a apreciação positiva.

A cultura “livresca” de Fischer também está ligada ao meio audiovisual. O livro de Jacques Cousteau (1910-1997), motivo que o faz conhecer a Srta. Cross, suscita a lembrança de que o aventureiro francês era uma estrela da televisão, fosse através de seus documentários, fosse através da cobertura da imprensa às suas explorações e viagens.

Se, nos tempos de Werther e Wilhelm Meister, Shakespeare é uma inspiração para os jovens poetas, na era de Holden (embora este também cite o bardo) o cinema é o grande estimulador de condutas, ao passo que Max Fischer se inspira

em séries televisivas e filmes para escrever suas peças. Uma das obras que aparecem em *Rushmore* é homônima (e remete) ao filme *Serpico* (1973). Além disso, a montagem encenada ao final da história de Fischer reporta-se ao filme *Entre o céu e a terra* (Heaven and Earth), de Oliver Stone (1993). *Heaven and Hell* tem na cenografia espetaculosa (com direito a explosões e a aerodelos como o de Margaret) o amparo para a fraca dramaturgia que nos apresenta até um improvável pedido de casamento do militar americano à inimiga vietcongue.

No entanto, a estética calcada no cinema e na TV é suficiente para satisfazer a plateia, formada por crianças e pela “grande família” de Fischer. O pastiche consegue até mesmo emocionar o veterano de guerra Herman Blume e o Sr. Littlejeans chega a considerá-la a “melhor peça já feita”.

O paradoxal na trama de Wilson & Anderson é a quase inexistente presença do vídeo ao longo do filme. Diretamente há a cena em que Max assiste a uma partida de hóquei ao lado do pai e, além disso, os vídeos sobre vida aquática que ele projeta para a sua pretendida.

Outra importante presença no cosmo da ficção de formação é a da música. A referência musical não é mais a da composição erudita (ou de concerto) ou das cantigas folclóricas. A canção popular de massa é que passa a representar o imaginário coletivo na narrativa.

Em *O apanhador no campo de centeio* Holden menciona standards de jazz e sucessos das big bands da década de 1940, peças musicais que frequentavam as paradas em diferentes interpretações. No romance essas canções são apenas mencionadas, não oferecendo maiores implicações para a narração, porém servem para, de um lado, mostrar o nível sociocultural do jovem Caulfield e, de outro lado, situar a cronologia aproximada dos acontecimentos narrados.

O carrossel no qual Phoebe diverte-se agrada Holden por tocar sempre a mesma música. Para quem detesta as mudanças é reconfortante ouvir “Oh, Marie!” (Eduardo di Capua) ou “Smoke Gets in Your Eyes” (Jerome Kern/Otto Harbach). Outras canções são mencionadas porque seus colegas as assobiavam. Stradlater entoava peças então famosas, como a ária “Song of India” (Nikolai Rimsky-Korsakov), transformada em clássico do jazz pelo maestro Tommy Dorsey, ou

“Slaughter on Tenth Avenue” (Richard Rodgers), tema de um famoso balé de 1936. Outro colega, Harris Macklin, assobiava “Tin Roof Blues”, sucesso de 1923 composto e gravado pelo grupo New Orleans Rhythm Kings.

Holden ainda dança no Lavender Room a popular “Just One of Those Things” (Cole Porter), canção que nem mesmo a tosca orquestra de Buddy Singer, segundo o menino, conseguiu estragar.

Além disso, é citada no romance a “famosa” fictícia canção “Little Shirley Beans” interpretada pela igualmente inventada cantora negra Estelle Fletcher. O disco que, antes de ser entregue a Phoebe, é quebrado no Central Park, suscitou uma homenagem do músico Brad Kay. O pianista e sua banda, com Suzy Williams no vocal, tocam uma canção homônima à do livro em vídeo disponível no site [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

Se no meio literário a mera menção de uma canção pode desencadear uma série de relações sêmicas, históricas e intertextuais, no meio audiovisual as possibilidades se expandem enormemente. A música incidental, por exemplo, é utilizada para intensificar ou enfatizar um sentimento correspondente ao que se passa na tela (alegria, tristeza, suspense, fenômenos da natureza, etc.) ou emoção forte que está prestes a ser retratada.

O compositor Mark Mothersbaugh, autor de trilhas como a do desenho animado *Os anjinhos* (*The Rugrats*), é o responsável pelas competentes trilhas incidentais dos filmes de Wes Anderson. No entanto, a seleção de música pop é que deve ser ressaltada, especialmente, em *Rushmore* e em seu terceiro filme, *Os Excêntricos Tenenbaums*. Wes Anderson apresenta várias sequências como se fossem videoclipes, associando as imagens e acontecimentos à canção correspondente. Desta forma agrega sentimentos e significado aos fatos mostrados. A letra de cada canção está associada em seu tom ou em seu clima à correspondente sequência fílmica.

Em *Três é demais* a sequência que mostra as atividades extracurriculares de Max Fischer também apresenta legendas que as identificam e a respectiva função do rapaz em cada uma (capitão, fundador, etc.). A respectiva trilha sonora é a canção “*Making Time*”, do grupo de rock Creation.

A propósito da importância da trilha sonora na obra de um determinado grupo de diretores, o colunista Phil Dellio, da *Village Voice*, tece o seguinte comentário:

The Who actually do turn up in *Rushmore*, a generously uninterrupted two minutes of "A Quick One While He's Away" as Jason Schwartzman, Anderson's own misfit hero, squares off against his equally maladapted mentor (Bill Murray) in a spectacularly vindictive display of one-upmanship. Elsewhere, semi-obscurities from the Rolling Stones ("I Am Waiting") and the Kinks ("Nothing in the World Can Stop Me Worryin' 'Bout That Girl") definitively capture adolescent self-pity and middle-age spite, while buoyant contributions from Cat Stevens, the Faces, and John Lennon mirror the more irrepressible side of Schwartzman's Max Fischer. The movie opens with the Creation's "Making Time" over an indescribable résumé of Max's extracurricular pursuits, including such high-profile campus favorites as fencing, beekeeping, model aviation, and bombardiering. If I had to choose, the "Making Time" sequence in *Rushmore* would be the one: my nomination for Greatest Music Video Ever Made. (DELLIO, 1999)<sup>124</sup>

O expediente de narrar através do subtexto (ou texto paralelo) das canções, além de criar, como as trilhas costumam fazer, a inevitável identificação de cenas pelo acompanhamento musical, permite uma grande economia narrativa. Ao selecionar letras com temas relacionados ao que se passa na tela, o diretor roda as sequências que mostram a ação sem, contudo, precisar lançar mão de diálogos que expressem aqueles acontecimentos ou os sentimentos dos personagens.

Anderson costuma negar, no entanto, em sua escolha de temas musicais, o comum artifício de usar a trilha sonora para situar a era em que passam os eventos. Como eu já dissera, os filmes do diretor texano são deliberadamente atemporais ou, melhor, sem data definida. As canções que tocam em suas obras geralmente foram produzidas nos anos 1960 ou na década posterior.

---

<sup>124</sup> The Who realmente aparece em *Rushmore*, em dois minutos generosamente ininterruptos de "A Quick One While He's Away", enquanto Jason Schwartzman, o próprio herói desajustado de Anderson, prepara-se para combater seu igualmente desadaptado mentor (Bill Murray) em uma mostra espetacularmente vingativa de cada um por si. Em toda a parte, semiobscurezas dos Rolling Stones ("I Am Waiting") e The Kinks ("Nothing in the World Can Stop Me Worryin' 'Bout That Girl") definitivamente capturam a auto-piedade adolescente e o despeito de meia-idade, enquanto contribuições dinâmicas de Cat Stevens, Faces e John Lennon refletem o lado mais irrepreensível do Max Fischer de Schwartzman. O filme abre com "Making Time" do The Creation sobre um indescritível currículo de atividades extracurriculares de Max, incluindo esgrima, apicultura, aeromodelismo e queimada. Se eu tivesse que escolher, a sequência de "Making Time" em *Rushmore* seria a escolhida: a minha indicação para melhor vídeo de música já feito. (DELLIO, 1999)

Por outro lado, o cuidadoso tratamento que Anderson e o supervisor musical Randall Poster dedicam ao conteúdo sonoro do filme permite inclusive a sua negação. Mark Browning observa que a ausência do som também serve para reforçar o impacto visual de determinadas passagens

At a greater extreme, Anderson cuts sound almost completely at key moments, to convey a moment of personal trauma, like Blume underwater in *Rushmore* or Dudley finding Richie with his wrists slashed in *Tenenbaums*, where we see Dudley's screaming face but hear no sound as Richie is rushed to the hospital. (BROWNING, 2011, p.114)<sup>125</sup>

Outro elemento que Anderson e a equipe do designer de produção David Wasco apresentam de modo esmerado é o conteúdo gráfico do filme. Como eu referi anteriormente, a palavra escrita mostrada em cena é extremamente importante para a construção do mundo ficcional

Tight overhead shots are used for precise contents of containers like the jewelry box in *Bottle Rocket*, or more often written texts such as Blume's speech to the boys, a page of *The Rushmore Yankee*, stamp albums, Max's petition over Latin, and his grade C paper showing improvement in *Rushmore* [...] (BROWNING, 2011, p.111)<sup>126</sup>

Além dos itens arrolados por Browning, elementos como o letreiro na grade de *Rushmore*, as abotoaduras ou os capacetes da indústria de Blume enquadram-se neste esmero em tornar real o que é mencionado ou mostrado fora do alcance inicial do espectador. Embora este artifício não seja exatamente um exemplo de relação interartística, é um complemento artístico aos acontecimentos relatados.

Se em *Três é demais* os livros pouco aparecem, em *O apanhador* Holden é um leitor experiente. No já analisado parágrafo inicial do romance o narrador logo cita dois livros: *David Copperfield* e o fictício *The Secret Goldfish*, escrito por D. B. Caulfield. Na conversa com o Velho Spencer ele relata já ter estudado na escola anterior os clássicos ingleses de autoria desconhecida *Beowulf* e *Lord Randal My Son*. No capítulo 3 ele declara ser “quase iletrado” e que “lê muito”. É nesta sequência que vemos os primeiros julgamentos estéticos de Holden. Após mencionar ter lido desde clássicos como *O Retorno do nativo* (*The Return of the*

<sup>125</sup> Em um maior extremo, Anderson corta o som quase completamente em momentos-chave, para transmitir um momento de trauma pessoal, como Blume embaixo d'água ou Dudley encontrando Richie com os pulsos cortados em *Tenenbaums*, em que vemos o rosto de Dudley gritando, mas não ouvimos nenhum som enquanto Richie é levado para o hospital. (BROWNING, 2011, p.114)

<sup>126</sup> Tomadas aéreas próximas são usadas para distinguir os conteúdos dos recipientes como a caixa de joias em *Bottle Rocket*, ou mais frequentemente textos escritos como o discurso de Blume para os meninos, uma página de *The Yankee Rushmore*, álbuns de selos, a petição de Max pelo Latim e sua prova de conceito C mostrando sua melhora em *Rushmore* [...] (BROWNING, 2011, p.111)

Native), de Thomas Hardy, e obras mais recentes àquele período, como *A Fazenda africana* (Out of Africa), de Isak Dinesen, bem como as de Ring Lardner, Holden formata sua ideia de bom livro. Para receber tal classificação, a obra deveria oferecer, ao final, um impacto que despertasse a vontade de telefonar ao autor. Entretanto, apesar de gostar das obras destes autores, o escolhido para ligar, se fosse possível, não seria nem Lardner, nem Dinesen, nem Somerset Maugham, autor de *Servidão humana* (Of Human Bondage), mas Thomas Hardy.

Além da versão cinematográfica de *Hamlet*, Holden também oferta seu julgamento de *Romeu e Julieta*, peça que comenta com as freiras no café. Ainda são mencionados outro livro de Dickens (no melodrama que ele assiste), *Oliver Twist*, e os clássicos então recentes *Adeus às armas* (Ernest Hemingway), cujo “phony” tenente Henry o desagrada, e *O Grande Gatsby* (F. Scott Fitzgerald), pelo qual ele é “louco”. Na página anterior ainda são citados os poetas Rupert Brooke e Emily Dickinson.

A obra (romance ou filme) de artista que, como vimos anteriormente, foi um dos elementos a suplantam o formato tradicional do *Bildungsroman* continua, logicamente, absorvendo os novos elementos do imaginário contemporâneo. Embora Max seja apenas um candidato a dramaturgo, *Rushmore* enquadra-se (com ressalvas) na categoria das obras que retratam as preocupações e dificuldades do artista transformar projetos em “realidade”.

Para terminar, é impossível deixar de comentar o outro lado do fenômeno da identificação e da imitação. Se Holden e Max, enquanto personagens inseridos na cultura audiovisual, recebem influências das produções ficcionais a que são expostos, os leitores e espectadores destas “criaturas” também são conquistados, em grande parte, pela empatia exalada por eles. O sucesso perene e culto sempre crescente de Salinger nas últimas seis décadas e de Anderson na última década e meia advém da identificação dos fruidores das obras com os personagens e com o texto.

O contexto de crise vivenciado por Holden (citado na seção 4.1.3) é ciclicamente reatualizado ao correr das décadas seguintes. É constante o descompasso entre a vida repleta de conforto material e esvaziada espiritualmente.

A solidão (em especial a vivida nas metrópoles) é um fantasma que ronda os cidadãos de todo o mundo. Um ano antes da publicação de *O apanhador no campo de centeio* o filósofo brasileiro Mário Ferreira dos Santos (1907-1968) diagnosticava que “nas grandes concentrações humanas, os homens se aproximam fisicamente e afastam-se afectivamente”. Ainda, segundo o pensador, “nas metrópoles, perdeu-se mesmo a capacidade de sofrer”. (SANTOS, 1962, p. 61)

Podemos observar na contemporaneidade a profusão de novas doenças (ou de novas nomenclaturas para antigos males) confirma a atualidade daquele diagnóstico. Este fator, aliado aos problemas de convivência social, estabelece uma ambientação mais complexa, sem dúvida, mas não muito diferente daquele de seis décadas atrás. Com isso, a possibilidade de identificação do leitor com o protagonista do romance permanece ativa, o que explica a constante leitura e perdurável veneração ao livro.

A narrativa de Holden expressa o estado de alma de um eu-lírico melancólico, então o sofrimento do herói é capaz de expressar os males de muita gente que “perdeu a capacidade de sofrer”, ou seja, a capacidade de entender seu sofrimento, porque os outros estão insensíveis aos problemas alheios. Se o espírito da época é o da decadência, o jovem “apanhador” mostra provisoriamente, ao fim de seu relato, que há muitas coisas (a maioria delas simples) capazes de evitar que o eu seja tragado pela decadência vivida.

Fischer, até mesmo por sua postura cômica e autoindulgente, é um exemplo menos sombrio de inadaptação. No entanto, é difícil algum jovem não se identificar com algum dos problemas do menino. Assim como Holden, e apesar de sua construção farsesca, Max é identificável como “um de nós”, o que explica a deição dos fãs da obra de Wes Anderson.

A música pop está repleta de exemplos desta relação de admiração e inspiração nas produções do cineasta e do escritor.

*Rushmore* inspirou pelo menos três bandas a comporem canções baseadas em citações do filme. O grupo Fall Out Boy lançou, em 2003, a canção “Tell That Mick He Just Made My List of Things to do Today” cujo título é uma promessa de vingança a Magnus Buchan proferida por Fischer. No mesmo ano a banda Every

Time I Die gravou “She’s My Rushmore”. Outra fala de Max inspirou “Sic Transit Gloria...Gloria Fades”, do Brand New (2004). Além dessas canções, existe outra homenagem explícita ao segundo filme de Anderson, o nome da banda Rushmore Academy.

O romance de Salinger suscitou desde a homenagem “Who Wrote Holden Caulfield”, gravada no segundo disco da banda Green Day, *Kerplunk* (1992), até a homônima *Catcher in the Rye*, lançada em 2008 pelo Guns ‘N Roses. A obra também ecoa em “Get It Right”, do The Offspring (1993), e em “William Holden Caulfield”, do Too Much Joy (2005). Dentre outras tantas, existe ainda uma resposta ao Green Day intitulada “J. D. Salinger Wrote Holden Caulfield”, gravada pelo The Shy Guys em 2006.

Estes poucos exemplos servem para ilustrar o trânsito de mão dupla do fenômeno. Assim como os personagens ficcionais sofrem os influxos da chamada cultura pop, esta última alimenta-se de tais elementos para expandir a galáxia intertextual. Além de obras que dialogam umas com as outras, a identificação dos leitores/espectadores com as peças ficcionais levam ao lado oposto, à realidade emulada pela ficção. Fãs tendem a agir, a vestir-se e a falar como os personagens preferidos. O psicólogo norte-americano Kenneth Gergen aponta que

it may also be ventured that with the advances in film technology, the movies have become one of the most powerful devices in the world. Unlike most of our acquaintances, films can catapult us rapidly and effectively into states of fear, anger, sadness, romance, lust, and aesthetic ecstasy – often within the same two-hour period. It is undoubtedly true that for many people film relationships provide the most emotionally wrenching experiences of the average week. The ultimate question is not whether media relationships approximate the normal in their significance, but whether normal relationships can match the powers of artifice. (GERGEN, 2000, p. 56-7)<sup>127</sup>

Assim, além de viver emoções emprestadas pela arte, há um movimento rumo ao lado oposto do tradicional, em vez de a ficção ser calcada na realidade como sempre foi, muitas vezes a ficção passa a condicionar a vida de muitos fãs.

<sup>127</sup> Também pode ser considerado que, com os avanços na tecnologia do cinema, os filmes tornaram-se um dos dispositivos mais poderosos do mundo. Ao contrário da maioria de nossos conhecidos, os filmes podem catapultar-nos rapidamente e de forma eficaz em estados de medo, romance, tristeza, raiva, luxúria e êxtase estético - muitas vezes dentro do mesmo período de duas horas. Sem dúvida é verdade que, para muitas pessoas, as relações com os filmes fornecem as experiências mais emocionalmente arrebatadoras de uma semana média. A questão principal não é se as relações com a mídia aproximam-se das normais em seu significado, mas se as relações normais podem se equiparar aos poderes do artifício. (GERGEN, 2000, p. 56-7)

### 4.3 O cinema de formação

Analisados alguns dos principais elementos da ficção de formação, na qual o filme *Três é demais* (*Rushmore*) se apresenta um marco, penso que, na era audiovisual, esse desenvolvimento, além de permitir ver uma linha de tradição, também oferta um subgênero cinematográfico.

Como argumentei antes (seção 4.1.1), o uso do termo ficção, nos moldes de Robert Stam, possibilita o diálogo em termos de igualdade entre a narrativa escrita e a narrativa audiovisual. No entanto, restringindo a análise a este último meio, é inevitável considerar a existência de um cinema de formação.

É mister ressaltar que não vejo o filme de Anderson como o primeiro da série. A origem remonta (ainda que restritamente) a filmes como *Zero de conduta* (*Zéro de conduite*) (1933), do francês Jean Vigo, e ao correr do primeiro século da sétima arte surgiram obras-primas como *If* (1968), de Lindsay Anderson.

Porém, não posso esquecer de observar dois elementos. Primeiramente, *Três é demais*, pelas razões arroladas ao longo deste trabalho, é um ponto culminante dentro do gênero. Segundo, excetuando o caso de *If* que, apesar de seus elementos alegóricos, aparenta-se mais ao *Bildungsroman* clássico embora o recorte cronológico seja restrito, pode dizer-se que a presença (seja velada ou declarada) de Salinger no cinema de formação é inegável. Seja na caracterização de personagens em maior ou menor grau calcados no “mito” Holden Caulfield (Max Fischer, Igby) ou servindo sua própria biografia de inspiração ficcional (Forrester), o autor de *O apanhador* condiciona com sua sombra e influência a produção audiovisual posterior, sem falarmos da literatura propriamente dita.

*If* (1968), escrito por David Sherwin e corroteirizado por John Howlett, mostra a trajetória do rebelde Mick Travis (Malcolm McDowell) e de seus amigos após o regresso das férias em um internato inglês. Eles são vigiados e perseguidos pelos “Whips”, veteranos que se aproveitam desta condição (bem como da proximidade com a direção) para obrigar os mais jovens a servi-los (inclusive sexualmente), impondo punições aos novatos, que não seguem as suas ordens e nem questionam sua autoridade.

Cenas de cunho sexual e de transgressão são apresentadas de forma alegórica, o que deixa o espectador em dúvida se elas acontecem ou são imaginação da turma de Travis. Ao final do filme, durante a cerimônia religiosa em que os pais são recebidos na escola, a trupe revoltada expulsa a audiência da capela esfumaçando o ambiente. Pouco antes, cumprindo uma faxina como punição, eles haviam descoberto um depósito repleto de armas. Conforme a multidão evacua, os rapazes começam a alvejar o público. Quando o diretor tenta negociar a paz, a namorada de Travis acerta-o na testa. O filme termina com um close no líder disparando sua arma.

O aspecto paródico e alegórico deixa o espectador com a sensação de incerteza perante os acontecimentos mostrados. A única certeza é que o autoritarismo, a corrupção e o abuso de poder denunciados décadas antes em obras como *O Jovem Törless*, de Robert Musil, continuavam atuais no período contestador em que o filme foi produzido.

*A Estranha família de Igby* (*Igby Goes Down*), dirigido e escrito por Burr Steers, é um filme de 2002 que conta alguns meses críticos na vida do jovem de 17 anos Jason “Igby” Slocumb, Jr. Igby tem um péssimo relacionamento com o irmão e, principalmente, com a mãe, questionando sistematicamente a vida sofisticada que levam, enquanto o pai esquizofrênico está internado em uma clínica. Sendo expulso de várias escolas preparatórias, o rapaz é mandado para uma academia militar onde é surrado pelos colegas. Após fugir da escola, Igby é mandado para New York para trabalhar com o padrinho, D. H. Banes. Na metrópole ele mergulha no submundo. Primeiramente envolvendo-se com Rachel, uma viciada, amante de Banes. Na sequência, sua queda acentua-se durante seu relacionamento com Sookie, que o troca por Ollie, irmão de Igby. O padrinho do rapaz, que banca as despesas da família, informa ao adolescente que Mimi, sua mãe, sofre de um câncer terminal. Voltando para casa, ele testemunha a eutanásia bolada por Mimi e Ollie, não sem antes ouvir a confissão da mãe de que na verdade ele é filho de Banes. No final, Igby parte para Los Angeles deixando sua família definitivamente para trás.

*Encontrando Forrester* (*Finding Forrester*) é um filme de 2000 escrito por Mike Rich e dirigido por Gus Van Sant. Conta a história do adolescente negro Jamal Wallace (Rob Brown), bolsista de uma escola privada. Apesar de jogar basquete

como os outros jovens da vizinhança, Jamal interessa-se por literatura. Os rapazes costumam observar o recluso vizinho de um apartamento próximo. Após ter sido desafiado pelos colegas a invadir o lar do estranho senhor, Jamal esquece sua pasta. Outro dia o idoso joga o material na rua e o jovem descobre que seus escritos foram lidos e comentados. Com o tempo eles desenvolvem uma bela amizade, que inclusive leva Forrester a quebrar sua reclusão e revelar segredos familiares ao garoto. Ele é o bem sucedido autor de um único e clássico romance, *Avalon Descending*, e passa a tutelar Jamal em sua formação de escritor. Um dos exercícios é reescrever e completar passagens de escritos do próprio Forrester, com a condição de nunca serem mostrados a ninguém.

Ao inscrever-se em um concurso literário Jamal submete um destes exercícios sem notar que é um dos poucos trabalhos publicados pelo autor. O professor de literatura do garoto acusa-o de plágio e o coloca na encruzilhada, tendo de optar por declarar a influência de Forrester ou a licença de uso do próprio escritor, o que é recusado para não prejudicar o recluso artista. Uma vez que Forrester se enfurece e recusa-se a defender Jamal pela quebra de confiança, o jovem tem sua promessa de permanência na escola condicionada à conquista de um campeonato de basquete. Na decisão, ele erra tiros livres de propósito e a escola perde o título, pois sabe que seu mérito intelectual não conta para a escola como a sua habilidade esportiva. Confrontado pelo irmão de Jamal, Forrester defende o garoto e despede-se porque deseja voltar à Escócia. Um ano depois, já na universidade, o jovem recebe a herança de Forrester e o manuscrito do segundo romance do escritor.

Estes são apenas três de uma grande série de produções cinematográficas que filiam-se à tradição da ficção de formação. Todos são exemplos de roteiros originais. Se considerarmos as adaptações de obras literárias o número de filmes desse gênero se multiplica consideravelmente. Contudo, essas produções aqui mencionadas seguem a tendência pós-modernista de contar a trajetória do protagonista em breve recorte cronológico, deixando subentendido para além do final o destino do indivíduo em formação.

Além disso, a sombra de Salinger se apresenta no segundo e no terceiro exemplos. Embora Burr Steers alegue que Igby é um personagem basicamente

autobiográfico desenvolvido sem influência do escritor, é impossível não vê-lo como uma espécie de Holden corrompido. Em *Encontrando Forrester* a analogia do personagem com a reclusão voluntária de Salinger é inevitável. E Jamal, não de maneira parodística como Max Fischer, retoma a linha da formação do artista quando jovem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como defendi nos capítulos 1 e 4, a ficção de formação remete a um novo patamar de representação mimética por configurar um novo viés cronológico e narrativo dentro da morfologia tradicional do *Bildungsroman*.

O recorte temporal sintético da ficção de formação após-modernista permite uma releitura do velho formato de narrativa de amadurecimento. Se anteriormente a ficção acompanhava um processo formativo até o seu final, a nova perspectiva mostra o processo de maturação ainda em andamento. Aquele curto espaço de tempo mostra apenas os eventos que levam a um estágio provisório de estabilidade. Tendo vivenciado uma sequência desgastante de episódios com forte carga emocional naquele exíguo período, Holden acaba realizando uma avaliação de toda a sua vida até aquele momento. A distância cronológica ainda é pequena para o juízo definitivo desta autoanálise.

Max Fischer, por seu turno, vivenciando a sua avalanche emocional ao longo de quatro meses, tem condições de, paulatinamente, reavaliar sua conduta inadequada. É importante ressaltar que, apesar do processo de formação do protagonista de *Rushmore* ser mais amplo e mais acabado do que o de Holden, o final do filme, através da peça fantasiosa e da câmera lenta no encerramento, aponta para um Max futuramente mais humilde e amadurecido sem abrir mão de um pouco de “pose”.

*Rushmore*, além de ser uma obra de ficção de formação também é uma história de redenção, como toda a obra cinematográfica de Anderson. Ou seja, as perdas sofridas pelo protagonista estão intimamente ligadas ao processo de

maturação, uma vez que este é concomitante ao processo de reconquista (dos amigos, da confiança, da vontade de viver, etc.).

O filme ainda mostra, além do início do processo de amadurecimento pessoal de Max, o possível resultado de um mal resolvido amadurecimento emocional, através da figura de Rosemary Cross e, principalmente, da de Herman Blume. Assim, ambos oferecem um outro viés presente nesse gênero de ficção, que é o da má formação ou formação emocional falhada.

Como demonstrado nos capítulos que analisam cada uma das obras, as turbulências emocionais que levam à queda dos protagonistas e, conseqüentemente, ao posterior amadurecimento parcial ou estabilidade momentânea têm origem em posturas distintas. Comparando Anderson e Salinger, Browning resume as condutas dos personagens no conjunto das obras de ambos da seguinte forma:

Like Anderson, Salinger creates characters and whole fictional worlds cut off from everyday reality, partly by circumstances and partly by the willfulness of his characters who focus unremittingly inwards on the minutiae of their lives. They do not act or speak as characters we might meet in everyday life and seem suffused with a sense of melancholy. However, for Salinger they do this not as a retreat from the social world but as a reaction to it and what they see as its "phoniness." This does not work in Anderson's films as all the protagonists are to a greater or lesser degree openly "phony"; they are all playing parts of their own making. (BROWNING, 2011, p. 38)<sup>128</sup>

De fato, Holden e os integrantes da família Glass (a quem Salinger dedicou a maior parte da sua produção) lutam consigo mesmos para poderem enquadrar-se na sociedade a que têm ressalvas. O agravante do problema é justamente a virtual falha do esforço de integração àquilo que rejeitam. A resolução da crise é apenas provisória, pois não há garantias de que, longe do amparo dos irmãos, o indivíduo consiga enfrentar um novo episódio de queda.

Na cinematografia de Anderson, por sua vez, os personagens entram em crise basicamente por sua própria culpa. A vida repleta de ilusões (que servem

---

<sup>128</sup> Como Anderson, Salinger cria personagens e mundos totalmente ficcionais apartados da realidade cotidiana, em parte pelas circunstâncias e, em parte, pela obstinação de seus personagens que se voltam incansavelmente para dentro das minúcias de suas vidas. Eles não agem ou falam como personagens que podemos vir a conhecer no dia a dia e parecem tomados por uma sensação de melancolia. No entanto, para Salinger eles fazem isso não como um retiro do mundo social, mas como uma reação a ela e ao que eles veem como a sua "falsidade". Isso não funciona nos filmes de Anderson, uma vez que todos os protagonistas são, em maior ou menor grau, abertamente "falsos", pois eles estão todos desempenhando papéis de sua própria criação. (BROWNING, 2011, p. 38)

principalmente para fugir das incompetências e impossibilidades quotidianas) que os indivíduos costumam levar os conduz à queda. No entanto, o resgate do sujeito parece ter um pouco mais de eficácia por ser oriundo dos amigos e parentes, naquela formatação que chamei de “grande família”, composta não apenas por afinidade sanguínea.

A queda de Max (e de seus amigos) é resultante da incapacidade de reconhecimento de suas fraquezas e falhas. E, logicamente, obter esse reconhecimento é condição *sine qua non* para o amadurecimento do indivíduo. Após a perda dos amigos, Max retorna à solidão em que vivia antes de seu encontro com Blume. Mas sem os amigos e afastado da Rushmore Academy, este sentimento piora, pois, além da companhia do pai, para sentir-se importante Fischer contava com os alunos mais novos da instituição. A autossatisfação, arrogância e egocentrismo do jovem Max Fischer impedem-no de ver que as pessoas não estão em sua volta apenas para agradar, para ofertarem sem receber nada em troca

We rarely see him smile. Also absent are friends. He is surrounded by other pupils, but they are often minions to do his bidding rather than genuine soul mates. Max is fundamentally quite a lonely, isolated boy, whose frenetic school activities seek to hide this lack with only partial success. (BROWNING, 2011, p. 18)<sup>129</sup>

Como mostrei nas seções 2.1 e 2.2, o romance de Salinger não apresenta nenhum traço revolucionário ou de vontade de acabar com o mundo como ele é. O que estraga a sociedade é a corrupção moral e a “phoniness”, a qual leva até quem percebe a sua dominância, como o próprio narrador, a atuar de maneira falsa em muitas ocasiões. O problema é mais interior à mente de Holden, que não aceita viver assim, do que do mundo.

Fischer, de sua parte, é muito menos contestador do que Holden. O problema de Max não é aceitar fazer parte do sistema, é querer participar demais. Bolsista em escola de elite, ele é um elemento que tenta adonar-se do sistema, até mesmo para tentar superar a solidão acima aludida e as diferenças sociais entre ele e seus colegas. Suas contestações têm como objetivo benefícios pessoais. Para Mark Browning,

---

<sup>129</sup> Nós raramente o vemos sorrir. Também ausentes são os amigos. Ele está cercado por outros alunos, mas são muitas vezes asseclas para realizarem as suas jogadas, em vez de almas gêmeas genuínas. Max é fundamentalmente um menino solitário e isolado, cujas frenéticas atividades escolares procuram esconder essa lacuna com sucesso apenas parcial. (BROWNING, 2011, p.18)

His only criticisms of the institution (reinstating Latin) or attempts at change (building an aquarium) are motivated by his delusional attempts to impress Miss Cross, not to bring about real change. (BROWNING, 2011, p.129)<sup>130</sup>

Este conservadorismo ou, melhor, contentamento de Max com o *status quo* escolar é inimigo do amadurecimento pessoal. O sentimento de agrado fornecido por Rushmore, aparentemente, só pode levar à vontade de permanecer lá para o resto da vida, como ele próprio declara na segunda vez que encontra Herman Blume. Embora em sua primeira conversa com a Srta. Cross ele mencione a vontade de ir para Harvard ou Sorbonne, o que ofereceria uma ampla abertura de horizontes, isso é mais uma tentativa de impressionar a professora do que uma perspectiva real – algo que seu desempenho escolar torna impossível.

O que é flagrante durante o filme inteiro é o aspecto paródico sobre o qual é construído *Três é demais*. As ilusões do trio principal e as mentiras em profusão fornecem essa característica à segunda obra de Anderson. O jogo de aparências está presente até no casamento de Blume, pois sua mulher o trai publicamente e depois pede o divórcio ao saber por Max que o marido ama outra. A delação de Fischer faz parte da sucessão de traições e vendetas perpetradas pelos dois amigos, no auge da “disputa” pela Srta. Cross. Esta sequência de ações negativas colabora com as tintas burlescas que colorem a trama.

A representação cômica afasta-o, em termos, da ficção de formação tradicional e de *O apanhador no campo de centeio*. Como vimos, Holden experimenta poucos momentos de mitigação em sua crise através de momentos belos e verdadeiros (encontro com as freiras, garotinho cantando) ou da imaginação (ir para o oeste, etc.). Max, paradoxalmente, com todos os seus devaneios e ilusionismo, não vivencia o “céu de mentira”, porque justamente as mentiras e fantasias o fazem atravessar um pequeno inferno.

Quando é expulso da Rushmore Academy, Max conhece a pior crise da sua vida. Jogado fora do casulo escolar, é obrigado a conhecer o mundo como ele é, (embora a escola já fosse capaz de ensinar-lhe isso, ele não estava aberto a esse

---

<sup>130</sup> As suas únicas críticas da instituição (restabelecer o latim) ou tentativas de mudança (a construção de um aquário) são motivados por suas tentativas delirantes de impressionar a senhorita Cross, não para trazer mudanças verdadeiras. (BROWNING, 2011, p.129)

conhecimento) e a amadurecer.<sup>131</sup> Este amadurecimento advindo do conhecimento externo e do reconhecimento de suas ações permite-lhe que supere o conflito com o mundo.

Holden, por seu turno, já conhecera nos internatos onde vivera a sordidez e a falsidade, ainda que em menor escala, que enfrentará nas ruas da “capital do mundo”. Uma vez que o ambiente escolar nunca fora objeto de idealização, a sociedade em miniatura formada pelos colegas e pelo *staff* das instituições ajuda a lançá-lo em sua desorientada e solitária busca por um interlocutor capaz de orientá-lo.

Ao final do relato dos três dias de perambulações (rememorados semanas depois), ele já consegue lembrar (poucos) episódios alegres na sua vida de estudante e, até mesmo, sentir falta daqueles que o importunaram.

No país já então formado por 50 estados, permanece no inconsciente a figura do pioneiro no Far West na linha de Cooper. Embora a conquista do Oeste tenha sido sofrida, o evasimismo de tons românticos idealiza este “chamamento” em direção ao Pacífico. Essa visão idílica em um romance tipicamente urbano evoca a rusticidade, a vida agrária.

Ainda que a presença do idílio aponte para a era do individualismo econômico e para a noção de progresso contínuo advinda da expansão de fronteiras realizada pelos pioneiros, mostrada no clássico livro de Van Wyck Brooks, *America's Coming of Age*, o romance de Salinger significa uma ruptura com a ideia de saga americana. A separação da vida espiritual da vida econômica resulta em uma sociedade progressista em termos materiais e fragmentada psíquica e socialmente. Como observa French,

Holden's story is not the familiar one [...] of the initiation of a newcomer through an established ritual performed by experienced elders, but the account of an idealistic youth receiving through bored and self-seeking

---

<sup>131</sup> The story of Max's education is a charming tale of loss and obsession and, as the title suggests, some sort of monument. The motto it recalls is, “The child is father to the man.” (HOBERTMAN, 1999): A história da educação de Max é um conto encantador de perda e obsessão e, como o título sugere, uma espécie de monumento. O lema que isto recorda é: “A criança é o pai do homem”. (HOBERTMAN, 1999)

counselors a grim introduction into the fragmentation of American life.  
(FRENCH, 1988, p. 47)<sup>132</sup>

Na vida intramuros de Max, a presença do idílio ocorre, de maneira diversa, no ambiente escolar. Só quando desiste temporariamente de seus sonhos é que Max tem a chance de reconquistá-los. O idílico escapismo de Holden propõe o inverso do *Bildungsroman* tradicional (de acordo com a descrição de Moretti). Nessa ilusão, o deslocamento pretendido se dá da metrópole para o interior (mundo rural). Esse devaneio de mudança também inverte o polo do descompasso cronológico do indivíduo da ficção de formação. Se na forma tradicional romântica o sujeito deixava o velho (interior) modo de vida pelo novo, Holden, embora não realize esta mudança, almeja trocar a modernidade e o conforto por uma velha forma de viver.

De certo modo, saber lidar com a morte é pré-requisito para o amadurecimento. Holden sofre constantemente com a morte do irmão Allie. A pequena Phoebe é que tem a tarefa de apontar esse problema a ele, na visita às escondidas que recebe do irmão. O garoto tenta argumentar que ele é “melhor do que muita gente viva”, contudo essa reação traz subjacentemente a simbologia da eterna incorruptibilidade do falecido. Símbolo quimérico que, na cena do carrossel, o próprio Holden se conscientizará ser apenas uma fantasia inatingível na vida de quem cresce após a idealizada infância.

Apesar de ser a única pessoa madura no triângulo, a Srta. Cross mostra-se tão despreparada emocionalmente quanto Fischer e Blume ao tentar prolongar a vida do finado marido. Incrivelmente, apesar da menção à morte da mãe, que lhe conseguira a bolsa de estudos, e da visita ao túmulo (ao lado da sua casa), Max é quem sabe lidar melhor com a perda do ente querido. A morte que afeta Max no período narrado no filme é a sua própria morte simbólica ao ser expulso de Rushmore. Durante todo o seu período escolar, o rapaz tenta “entrar para a história”, “permanecer vivo” na escola, o que fica destacado na conversa em que a professora revela que seu marido havia fundado o clube de apicultura. O ciclo da vida (escolar) é sutilmente exposto naquela cena. Por mais que Max se esforce para permanecer, outros vieram antes, realizaram e foram embora e outros virão e realizarão suas

---

<sup>132</sup> A história de Holden não é a familiar [...] da iniciação de um recém-chegado através de um ritual estabelecido realizada por anciãos experientes, mas a descrição de um jovem idealista recebendo através de conselheiros entediados e egoístas uma introdução sombria para a fragmentação da vida americana. (FRENCH, 1988, p. 47)

atividades na instituição. Não aceitar este fato é alimentar o sofrimento e a recusa a reconhecer que os ciclos passam e que as realizações do indivíduo muitas vezes não são reconhecidas ou que, em pouco tempo, estarão esquecidas.

Nos famosos e influentes ensaios “O Narrador” e “A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin explica como o surgimento das tecnologias (fotografia, etc.) impactam as artes como a narração e a pintura. Desafiadas pelos novos recursos, a representação mimética acaba sendo reinventada sob os influxos desses artificios.

O cinema, inicialmente, cresceu em importância como veiculador de narrativas, aproveitando-se do teatro e, logicamente, da literatura. Peças, contos, mitos e romances serviram de mote para muitas produções pioneiras e, posteriormente, adaptação de obras literárias (ainda no tempo do cinema silencioso) tornou-se um meio trivial de desenvolvimento do filme narrativo de ficção.

No rápido desenvolvimento do cinema, com sua avassaladora aceitação por parte do público, e sua predominância no gênero ficcional, formou-se uma verdadeira encruzilhada. Se a literatura crescentemente filia-se às inovações formais-estilísticas modernistas – ressaltando sempre que a literatura de cunho tradicional continuava a ser produzida - , acaba afastando-se de um público menos sofisticado ou mais conservador.

Dessa forma, o cinema (ainda mais com o advento da banda sonora) torna-se um meio muito mais democrático pelo seu caráter, digamos, “universalista”. O filme com narrativa linear permite que pessoas de diferentes formações partilhem da sua fruição ou do seu caráter recreativo.

The motion picture has, in the first place, a greater degree of narrative condensation than either the novel or the play. This follows from its combining epic extensity with dramatic intensity. A motion picture is able to tell a story more effectively, in one sense, than either of the other two types of fiction. If a more concentrated effect is more pleasurable, the motion picture is superior to the drama as that, in turn, is to the novel. This greater narrative condensation has another aspect. The different arts can be compared with respect to what they require in the way of imaginative participation on the part of their audience. In one sense, the novel requires most since it reaches its audience through the medium of symbols alone. In another sense, the drama requires most since its limited extensity requires

the audience to supply imaginatively the background of the action\* (ADLER, 1937, p. 569)<sup>133</sup>

A citação de Mortimer Adler explica de forma condensada o impacto e as mudanças que a ficção sofreu com o surgimento e a consolidação do cinema. Meu objetivo não é descrever todos os tipos de ocorrências possíveis no que tange à interpenetração dos discursos fílmico e literário, mas é possível registrar as duas principais opções existentes para os escritores da “nova era” audiovisual: ou o experimentalismo (na senda abstracionista – absurdista - experimental) ou a coloquialidade de um novo tipo de realismo após-modernista.

Esta estética realista não é mais do tipo extremamente detalhista na descrição de ambientes e caracteres (Balzac, Flaubert). Se o escritor não filia-se ao experimentalismo-simbolismo (“sensacionista”), a alternativa é uma composição mais objetiva, de acordo com a era do movimento, do mundo urbano. Nesse contexto de produção, a mimese é composta através de uma escrita de tendência coloquial e objetiva. Em *O apanhador*, o realismo é expresso pelo tom da narrativa confessional. Dificilmente um paciente falaria por tantas horas, de forma ordenada, como Holden faz.

A descrição aqui efetuada é um esquema simplificado (como qualquer generalização de cunho histórico e/ou pedagógico) do fenômeno, pois na realidade ele é sempre mais complexo do que a esquematização classificatória e/ou descritiva. O problema de uma obra mais acessível é que, por vezes, o modo de expressão (simples formalmente) pode impedir a leitura adequada dos símbolos e temas expressos no cerne da obra, como a apreciação crítica de Carpeaux ao romance de Salinger.

Embora Holden desconheça, ele possui um forte senso moral. A infantilidade em seu comportamento e a sua auto-alardeada mendacidade podem ser

---

<sup>133</sup> O filme tem, em primeiro lugar, um maior grau de condensação narrativa do que um romance ou uma peça. Isso decorre de sua combinação de extensividade épica com intensidade dramática. Um filme é capaz de contar uma história de forma mais eficaz, em certo sentido, do que qualquer um dos outros dois tipos de ficção. Se um efeito mais concentrado é o mais agradável, a imagem em movimento é superior ao drama que, por sua vez, é ao romance. Esta maior condensação narrativa tem outro aspecto. As diferentes artes podem ser comparadas com respeito ao que eles requerem da forma de participação imaginativa de parte da audiência. Em certo sentido, o romance exige mais uma vez que atinge seu público somente por meio de símbolos. Em outro sentido, o drama requer mais uma vez que a sua extensividade limitada requer que o público forneça imaginativamente o fundo da ação. (ADLER, 1937, p. 569)

redimensionadas quando notamos a sua aversão à falsidade expressa por pessoas destacadas em seus meios de atuação (escola, artes, esportes, etc.). A vaidade e a autossatisfação sufocam a humildade, a autocrítica; a aparência e a presunção suplantam os sentimentos corretos.

Ainda que não abarque em seu romance uma dimensão metafísica, Salinger apresenta um forte conteúdo ontológico em *The Catcher in the Rye*. Se falhadas ou não, as concepções de Holden expressam preocupação com algo acima do comezinho, da temática chã do cotidiano. O adolescente não possui os meios para se expressar nem para resolver satisfatoriamente os conflitos existenciais. Contudo, os símbolos expressos na narrativa têm o poder de fazê-lo ver aquilo que os conselhos dos mais velhos não conseguiram; a mudança e, com ela, a possível queda são inerentes ao humano.

Não adianta dizer que tal coisa não vai acontecer, pois ela pode acontecer. Logicamente, um *ethos* adequado pode poupar o indivíduo de passar por este ou aquele problema. No entanto, existem ocorrências para as quais o indivíduo não está preparado e, perante elas, precisará tomar a decisão adequada ou receber o impacto emocional da maneira menos árdua possível. São os acontecimentos não controláveis, e a reação a eles, que desencadeiam o processo de maturação psíquica e emocional.

A sucessão de revezes que vivenciara nos meses anteriores é que leva Max a perceber que, ao contrário da frase-incitação de Jacques Cousteau, o importante é saber levar a vida ordinária, cotidiana. O primeiro requisito para ser um grande homem é saber ser humilde, o que só é aprendido neste caso através da dor e da decepção.

Na estreia de "Heaven and Hell", o diretor teatral consegue "dirigir" a situação, escolhendo os lugares dos amigos de acordo com suas intenções de aproximá-los.<sup>134</sup> Antes de reconquistar as amizades perdidas e o perdão daqueles a quem magoara, Max realiza sua autocrítica e se dá a oportunidade de namorar alguém da sua idade.<sup>135</sup> Com a reflexão (em sua maior parte subentendida na narrativa fílmica)

---

<sup>134</sup> Real life does not always respond to his direction so easily. (BROWNING, 2011, p.19): A vida real nem sempre responde à sua direção tão facilmente.

<sup>135</sup> Margaret Yang in *Rushmore* is a slightly different case because she pursues the hero, who seems obviously to her charms, and her fakery with the science project also suggests she has something in

sobre a sua situação, o garoto desvencilha-se do seu passado de ilusões e rancores, obtendo a oportunidade de oferecer aos amigos uma retribuição ao amparo que recebera deles.

O cinema de Anderson sempre mostra uma perspectiva otimista de futuro, ainda que seus personagens tenham vivenciado experiências negativas de toda a ordem. A verdadeira “Rushmore” foram as pessoas que Max conheceu através do ambiente escolar, não o prédio e a rotina escolar mal aproveitada.

As releituras após-modernistas que Salinger e Anderson & Wilson construíram em suas ficções de formação, inseridas na era audiovisual, fazem parte de um processo constante e contínuo de renovação da tradição literária. O subgênero aqui estudado (“formativo”) é apenas um dentre tantos que executam a readequação de seus aspectos morfológicos em diferentes contextos. Como descreveu Bakhtin

É enorme o significado do processo de reacentuação na história da literatura. Cada época reacentua a seu modo as obras de um passado recente. A vida histórica das obras clássicas é, em suma, um processo ininterrupto de sua reacentuação sócio-ideológica. Graças às possibilidades intencionais nela incluídas, eles, em cada época, são capazes de revelar sobre o seu novo fundo dialógico os momentos semânticos sempre novos; a sua composição semântica literalmente continua a crescer, a se recriar. Também a sua influência sobre a criação posterior inclui inevitavelmente um momento de reacentuação. As novas representações na literatura muito frequentemente são criadas por meio de reacentuação das velhas, por meio da sua tradução de um registro de acento para outro, por exemplo, de um plano cômico para o trágico, ou vice-versa. (BAKHTIN, 1990, p. 209)

As reacentuações da forma do velho romance de formação, aqui representadas por *O apanhador no campo de centeio* e por *Três é demais* são marcos que também serão relidos e transformados em novos moldes. A era audiovisual está cedendo seu lugar (ou tendo suas possibilidades expandidas) pela era digital e/ou virtual ainda em desenvolvimento. No entanto, o tema do amadurecimento pessoal do jovem, enquanto a humanidade existir, será sempre significativo e digno de releitura, não importando em que meio a narração seja veiculada.

---

common with the reconstructing of the world as his creative fantasy. (BROWNING, 2011, p.119-20): Margaret Yang em *Rushmore* é um caso um pouco diferente porque ela persegue o herói, que parece obviamente notar os seus encantos, e a sua falsificação do projeto de ciência também sugere que tem algo em comum com a reconstrução do mundo como fantasia criativa de Max.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Mortimer J. **Art and Prudence: A study in practical philosophy.** New York, Toronto: Longmans, Green and Co, 1937. 686 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** 2. ed. São Paulo, Hucitec, 1990. 439 p.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992. 421 p.
- BRADBURY, Malcolm. **Modernismo: guia geral 1890-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 556 p.
- BROWNING, Mark. **Wes Anderson: why his movies matter.** Santa Barbara: Praeger, 2011, p.190.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio reunidos: Volume I: 1942-1978.** Org., Introd. e Notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 1999. 928 p.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio reunidos: Volume II: 1946-1971.** Pref. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 2005. 941 p.
- \_\_\_\_\_. **História da literatura ocidental.** 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008. v. 4.
- CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada.** São Leopoldo, RS: Ed. da UNISINOS, 2003. 264 p.
- CARVALHO, Olavo de. Meu filme predileto – Aurora, de F.W. Murnau (1927): cinema e metafísica. (30 janeiro 1997) In: A Dialética simbólica. São Paulo: É Realizações, p. 339-369. 2007.
- D'AMBROSIO, Charles. Salinger and sobs. In: KOTZEN, Kip; BELLER, Thomas (eds.). With love and squalor: 14 writers respond to the work of J. D. Salinger. New York: Broadway Brooks, 2001. 194 p.
- DELLIO, Phil. **A year (Heck – A decade, even) of pop music at the movies.** Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/content/printVersion/218578>>. Acesso em: 07/09/2008.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. 386 p.

FORREST, Emma. Salinger's daughter: whining bitch (or "how I became the voice of youth"). In: KOTZEN, Kip; BELLER, Thomas (eds.). **With love and squalor: 14 writers respond to the work of J. D. Salinger**. New York: Broadway Brooks, 2001. p. 55-61.

FRENCH, Warren. **J. D. Salinger**. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lidoador, 1966. 174 p.

\_\_\_\_\_. **J.D.Salinger, revisited**. Boston: Twayne Publishers, 1988. 147 p. (Twayne's United States authors series: TUSAS 542)

\_\_\_\_\_. Salinger, J(erome) D(avid). In: REFERENCE Guide to American Literature. Detroit: St. James Press, 1994. p. 749-750.

GERGEN, Kenneth J. **The saturated self: dilemmas of identity in contemporary life**. New York: Basic Books, 2000. 296 p.

HAMILTON, Ian. **Em busca de J. D. Salinger**. Trad. Adalgisa Campos e Silva. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial; LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1990. Tradução de: In search of J. D. Salinger.

HOBERMAN, J. **Artists and models**. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/content/printVersion/214564>>. Acesso em: 07/09/2008.

JAMESON, Fredric. O Pós-modernismo e a Sociedade de Consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org.). O mal-estar no pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 25-44.

MAO, Douglas. **Fateful Beauty: aesthetic environments, juvenile development, and literature, 1860-1960**. New Jersey: Princeton University Press, 2008. 319 p.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. 215 p.

PINSKER, Sanford. **The Catcher in the Rye: Innocence Under Pressure**. New York: Twayne. 107 p.

ROLLO, André Corrêa. **Dois representações de família: os Glass, de J. D. Salinger, e os Tenenbaums, de Wes Anderson & Owen Wilson**. Porto Alegre: UFRGS, 170 p. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17525/000716354.pdf?sequence=1> Acesso em 26/12/2012.

RUSHMORE (film). Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Rushmore\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Rushmore_(film))>. Acesso em: 15 ago. 2006.

SALINGER, J. D. **O apanhador no campo de centeio**. Trad. Álvaro Alencar; Antônio Rocha; Jório Dauster. 13. ed. Rio de Janeiro: do Autor, s.d. 207 p.

\_\_\_\_\_. **The catcher in the rye**. New York: Little, Brown and Company, 1991. 214 p.

SANDOCK, Mollie. The catcher in the rye. In: REFERENCE Guide to American Literature. Detroit: St. James Press, 1994. p. 966.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Filosofia e história da cultura: Vol. I**. São Paulo: Logos, 1962, 211 p.

SLAWENSKI, Kenneth. **Salinger: uma vida**. Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Leya, 2011.

STAM, Robert. The antecedents of film theory. In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and theory: an anthology**. Blackwell Publishers: Malden, Massachussets, 2000. p. 10-18.

\_\_\_\_\_. **Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard**. New York: Columbia University Press, 1992. 285 p.

STEVENSON, Randall. **Modernist Fiction: an introduction**. Lexington: The University Press of Kentucky. 256 p.

TRÊS É DEMAIS (Rushmore). Produzido por: Wes Anderson, Owen Wilson. Escrito por: Wes Anderson e Owen Wilson. Dirigido por: Wes Anderson. Música de: Mark Mothersbaugh. Intérpretes: Jason Schwartzman, Olivia Williams, Bill Murray et al. 1 VHS (95 min.), color.

## **ANEXOS**

## ANEXO A - BIBLIOGRAFIA J. D. SALINGER

### 1 Livros

- *The Catcher in the Rye*. Boston: Little, Brown & Co., 1951.
- *Franny and Zooey*. Boston: Little, Brown & Co., 1961.
- *Nine Stories* . Boston: Little, Brown & Co., 1953.
- *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction*. Boston: Little, Brown & Co., 1963.

**Nota:** Uma publicação não-autorizada intitulada *Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger*, em dois volumes, continha os vinte e dois contos não incluídos nas três coletâneas oficiais. Aparentemente foi publicado em Berkeley, California, conforme o *New York Times* em 3 de novembro de 1974.

### 2 Contos

- "Blue Melody." *Cosmopolitan*, setembro de 1948, p. 50-51, 112-19.
- "Both Parties Concerned." *Saturday Evening Post*, 20 de fevereiro de 1944, p. 14, 47-48.
- "A Boy in France." *Saturday Evening Post*, 31 de março de 1945, p. 21, 92; reimpresso em *Post Stories, 1942-1945*, editado por Ben Hibbs (New York: Random House, 1946), p. 314-20.
- "De Daumier-Smith's Blue Period." {London} *World Review*, no. 39 (maio 1952): 33-48. Reimpresso em *Nine Stories*, 74-86.
- "Elaine." *Story*, março-abril de 1945, p. 38-47.

- "For Esmé--With Love and Squalor." *New Yorker*, 8 de abril de 1950, p. 28-36. Reimpresso em Londres em *World Review*, no.18 (agosto de 1950): p. 44-59; *Prize Stories of 1950: The O. Henry Awards*, editado por Herschel Brickell (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1950), p. 244-64; *Fifty Great Short Stories*, editado por Milton Crane (New York: Bantam Books, 1952); *Nine Stories*, p.87-114.
- "Franny." *New Yorker*, 29 de janeiro de 1955, p.24-43. Reimpresso em *Franny and Zooey*, p. 3-43.
- "A Girl I Knew." *Good Housekeeping*, fevereiro de 1948, p. 37, 186-96. Reimpresso em *Best American Short Stories of 1949*, editado de Martha J. Foley (Boston: Houghton Mifflin, 1949), p. 248-60.
- "Go See Eddie." *University of Kansas City Review* 7 (dezembro de 1940): p. 121-24.
- "The Hang of It." *Collier's*, 12 de julho de 1941, p. 22.
- "Hapworth 16, 1924," *New Yorker*, 19 de junho de 1965, p. 32-113.
- "The Heart of a Broken Story." *Esquire*, setembro de 1941, p. 32, 131-33.
- "I'm Crazy." *Collier's*, 22 de dezembro de 1945, p. 36, 48, 51. (Parte deste material foi incluído em *The Catcher in the Rye*.)
- "The Inverted Forest." *Cosmopolitan*, dezembro de 1947, p. 73-109. Reimpresso em *Cosmopolitan*, Diamond Jubilee Issue, março de 1961, p.111-32.
- "Just before the War with the Eskimos." *New Yorker*, 5 de junho de 1948, p. 37-46. Reimpresso em *Prize Stories de 1949*, editado por Herschel Brickell (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1949), p. 249-61 ; *Nine Stories*, p. 39-55; *Manhattan: Stories from the Heart of a Great City*, editado por Seymour Krim (New York: Bantam Books, 1954), p. 22-35.
- "Last Day of the Last Furlough." *Saturday Evening Post*, 15 de julho de 1944, p. 26-27, 61-64.
- "The Laughing Man." *New Yorker*, 19 de março de 1949, p. 27-32. Reimpresso em *Nine Stories*, p.56-73.
- "The Long Debut of Lois Tagett." *Story*, setembro-outubro de 1942, p.28-42. Reimpresso em *Story: The Fiction of the Forties*, editado por Whit and Hallie S. Burnett (New York: Dutton, 1949), p.153-62.
- "Once a Week Won't Kill You." *Story*, novembro-dezembro de 1944, p. 23-27.

- "A Perfect Day for Bananafish." *New Yorker* , 31 de janeiro de 1948, p. 21-25. Reimpresso em *55 Short Stories from the New Yorker* (New York: Simon and Schuster, 1949), p. 144-45; *Nine Stories*, p. 3-18.
  - "Personal Notes of an Infantryman." *Collier's*, 12 de dezembro de 1942, p. 96.
  - "Pretty Mouth and Green My Eyes." *New Yorker*, 14 de julho de 1951, p.20-24. Reimpresso em *Anthology of Famous American Short Stories*, editado por J.A. Burrell and Bennett Cerf (New York: Modern Library, 1953), p. 1297-1306; *Nine Stories* , p. 115-29.
  - "Raise High the Roof Beam, Carpenters." *New Yorker*, 6 de junho de 1959, p. 42-111. Reimpresso em livro juntamente com "Raise High the Roof Beam, Carpenters," p. 111-248.
  - "Slight Rebellion Off Madison." *New Yorker*, 21 de dezembro de 1946, p. 76-79. (Parte deste material foi incluída em *The Catcher in the Rye*.)
  - "Soft-Boiled Sergeant." *Saturday Evening Post*, 15 de abril de 1944, p. 82-85.
  - "The Stranger." *Collier's*, 1 de dezembro de 1945, p. 18, 77.
  - "Teddy." *New Yorker*, 31 de dezembro de 1953, p. 26-38. Reimpresso em *Nine Stories*, p. 166-98.
  - "This Sandwich Has No Mayonnaise." *Esquire*, outubro de 1945, p. 54-56, 147-49. Reimpresso em *The Armchair Esquire*, editado por Arnold Gingrich e L. Rust Hills (New York: Putnam's, 1958), p. 187-97.
  - "Uncle Wiggily in Connecticut." *New Yorker*, 20 de março de 1948, p. 30-36. Reimpresso em *Short Story Masterpieces*, editado por Robert Penn Warren e Albert Erskine (New York: Dell, 1954), p.408-23. *Nine Stories*, p. 19-38.
  - "The Varioni Brothers." *Saturday Evening Post*, 17 de julho de 1943, p. 12-13, 76-77.
  - "The Young Folks." *Story*, março-abril 1940, p. 26-30.
  - "A Young Girls in 1941 with No Waist at All." *Mademoiselle*, maio de 1947, p. 222-23, 292-302.
- "Zooey." *New Yorker*, 4 de maio de 1957, p. 32-139. Reimpresso em *Franny and Zooey*, p. 47-201.

### 3 Prosa

- "Epilogue: A Salute to Whit Burnett, 1899-1972." in Hallie e Whit Burnett, *Fiction Writer's Handbook*.

## **ANEXO B - FILMOGRAFIA WES ANDERSON**

- Moonrise Kingdom (2012). Corroteirizado com Roman Coppola.
- O Fantástico Sr. Raposo (The Fantastic Mr. Fox) (2009) Corroteirizado com Noah Baumbach. Animação baseada em romance de Roald Dahl.
- Viagem a Darjeeling (The Darjeeling Limited) (2007) Co-roteirizado com Roman Coppola e Jason Schwartzman.
- Hotel Chevalier (2007) curta-metragem que antecede Viagem a Darjeeling
- A vida marinha com Steve Zissou (The Life Aquatic with Steve Zissou) (2004) Co-roteirizado por Noah Baumbach.
- Os excêntricos Tenenbaums (The Royal Tenenbaums) (2001).
- Três é demais (Rushmore) (1998).
- Pura adrenalina (Bottle Rocket) (1996).
- Bottle Rocket (1994) Curta-metragem.

## ANEXO C - FILMOGRAFIA OWEN WILSON

- The Big Year (2011) Kenny Bostick.
- Meia-noite em Paris (Midnight in Paris) (2011) Gil
- Carros 2 (Cars 2) (2011) Lightning McQueen
- Passe Livre (Hall Pass) (2011) Rick
- Marmaduke (Marmaduke) (2011) (voz) Marmaduke
- Entrando Numa Fria Maior Ainda com a Família (Little Fockers) (2010) Kevin Rawley
- Como Você Sabe (How do You Know) (2010) Matty
- O Fantástico Sr. Raposo (The Fantastic Mr. Fox) (2009) (voz) Treinador Skip
- Uma noite no museu 2 (Night at the Museum : Battle of the Smithsonian) (2009) Jedediah.
- Marley e eu (Marley & Me) (2008) John Grogan (em filmagem em maio de 2008).
- Meu nome é Taylor, Drillbit Taylor (Drillbit Taylor) (2008) Drillbit Taylor.
- Viagem a Darjeeling (The Darjeeling Limited) (2007) Francis L. Whitman.
- Mater and the Ghostlight (voz) Relâmpago McQueen / Lightning McQueen. Curta-metragem com os personagens do filme Carros.
- Carros (Cars) (2006) (voz) Relâmpago McQueen / Lightning McQueen.
- Dois é bom, três é demais (You, Me and Dupree) (2006) Randolph Dupree. Também produziu.
- Uma noite no museu (Night at the Museum) (2005) Jedediah. Não-creditado.
- Penetras bons de bico (Wedding Crashers) (2005) John Beckwith.
- Ladrão que engana ladrão (The Wendell Baker Story) (2005) Neil King.
- golpe (The Big Bounce) (Jack Ryan) (2004).
- Starsky & Hutch - Justiça em dobro (Starsky & Hutch) (2004) Ken "Hutch" Hutchinson.

- Volta ao mundo em 80 dias - uma aposta muito louca (Around the World in 80 Days) (2004) Wilbur Wright.
- Entrando numa fria maior ainda (Meet the Fockers) (2004) (Kevin Rawley).
- A vida marinha com Steve Zissou (The Life Aquatic with Steve Zissou) (2004) Ned Plimpton.
- Bater ou correr em Londres (Shanghai Knights) (2003) Roy O'Bannon.
- Sou espião (I Spy) (2002) Alex Scott.
- Zoolander (Zoolander) (2001) Hansel McDonald.
- Os excêntricos Tenenbaums (The Royal Tenenbaums) (2001) Eli Cash. Roteiro (indicado ao Oscar). Produtor executivo.
- Atrás das linhas inimigas (Behind Enemy Lines) (2000) Chis Burnett.
- Bater ou correr (Shanghai Noon) (2000) Roy O'Bannon.
- Entrando numa fria (Meet the Parents) (2000) (Kevin Rawley).
- The Minus Man (The Minus Man) (1999) Vann Siegert.
- À Beira da loucura (Breakfast of Champions) (1999) Monte Rapid.
- A casa amaldiçoada (The Haunting) (1999) Luke Sanderson.
- Heat Vision and Jack (1999) (voz) Heat Vision / Doug (Programa de TV).
- Armagedon (Armageddon) (1998) Oscar Choi.
- Uma vida alucinante (Permanent Midnight) (1998) Nicky.
- Três é demais (Rushmore) (1998) Edward Applebee (em foto). Produtor executivo.
- Anaconda (Anaconda) (1997) Gary Dixon.
- O pentelho (The Cable Guy) (1996) personagem sem nome.
- Pura adrenalina (Bottle Rocket) (1996) Dignan.
- Bottle Rocket (curta-metragem homônimo de 1994) Dignan.

## ANEXO D – FOTOGRAFIAS



FOTO 1 – Owen Wilson e Wes Anderson



FOTO 2 – Rushmore – Modelo de Nações Unidas



FOTO 3 – Rushmore: Clube de tiro ao alvo



FOTO 4 – Rushmore: Yankee Corredores



FOTO 5 - Rushmore: Max Fischer e Herman Blume



FOTO 6 – Rushmore: Srta. Cross



FOTO 7 – Rushmore: A peça *Serpico*



FOTO 8 – Rushmore: Cena final

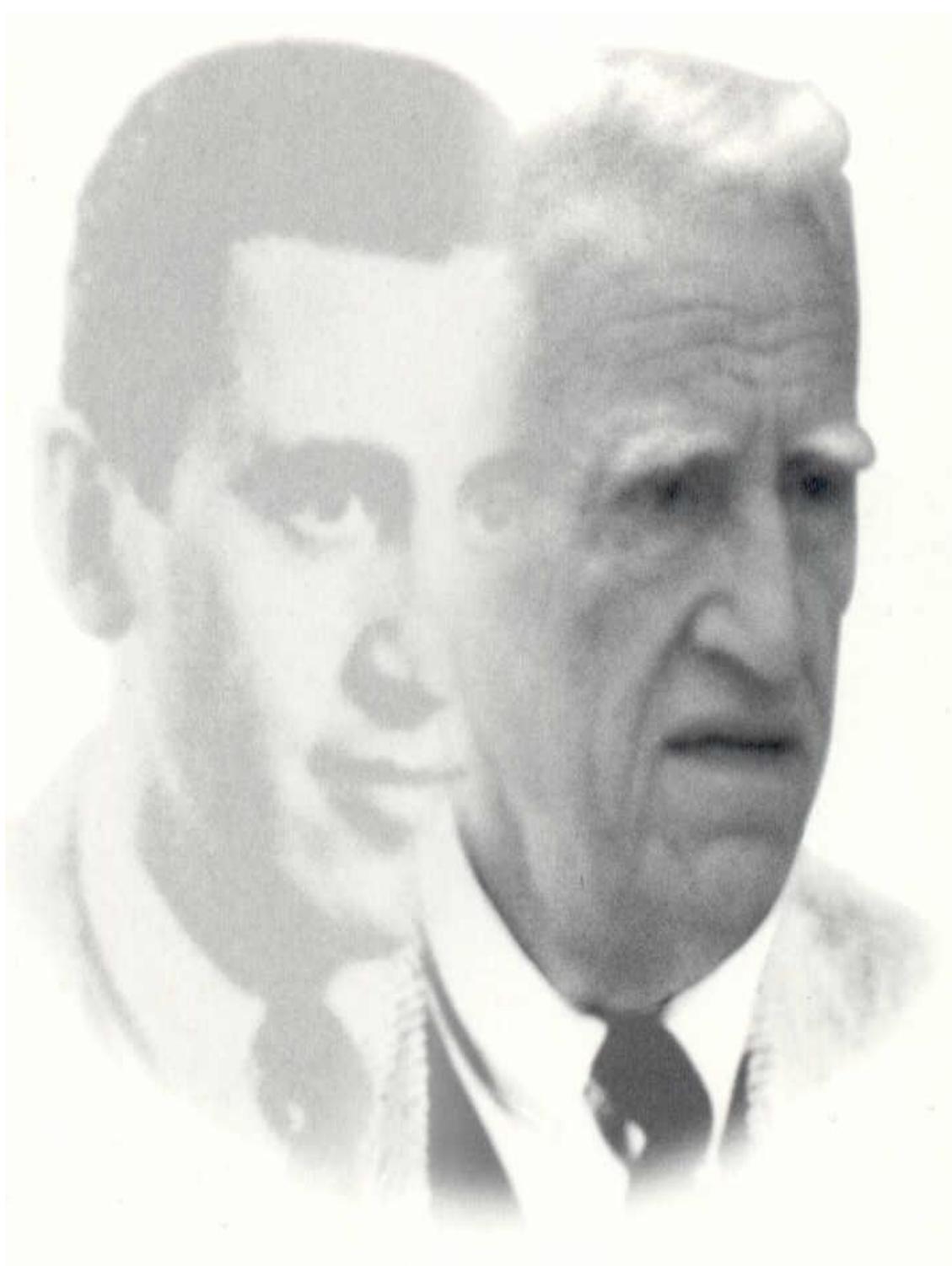


FOTO 9 – J. D. Salinger