

ANDRÉ CORRÊA ROLLO

**DUAS REPRESENTAÇÕES DE FAMÍLIA:**  
OS GLASS, DE J. D. SALINGER, E OS TENENBAUM, DE WES ANDERSON &  
OWEN WILSON

PORTO ALEGRE

2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

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

**DUAS REPRESENTAÇÕES DE FAMÍLIA:**  
OS GLASS, DE J. D. SALINGER, E OS TENENBAUM, DE WES ANDERSON &  
OWEN WILSON

ANDRÉ CORRÊA ROLLO  
ORIENTADOR (A): PROF(a). DR (a).: MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Dissertação de Mestrado em  
(LITERATURA COMPARADA),  
apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre  
pelo Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2006

## AGRADECIMENTOS

Ao longo dos meus anos de pós-graduação fui beneficiado, ajudado ou estimulado direta e indiretamente por muitas pessoas. Aí vão expressos os meus agradecimentos:

- Mãe, por tudo.
- Rosana, pelo amor, carinho, companheirismo e compreensão pelas ausências e impossibilidade.
- Pai, pela paciência e suporte.
- Débora Almeida de Oliveira, colega de graduação e de estudos preparatórios ao Mestrado. Durante o curso foi um anjo da guarda: lembrando compromissos, partilhando materiais e informação, dando sugestões e sempre oferecendo seus préstimos. Atualmente desbravando a linha do Equador e trabalhando como professora universitária em Macapá-AP. Agradeço também ao incentivo da Danuza e da Dona Brazilia.
- Maria Luiza Bonorino Machado. Amiga de vários anos, colega de aula e, por dois anos, de trabalho. Um anjo carinhoso que aconselha, estimula, compreende e enche os amigos de afeto.
- Maria Regina Barcelos Bettiol. Amiga, colega de trabalho sempre disposta a ajudar, a incentivar e partilhar material e conhecimento.
- Sônia Regina Vieira. Amiga desde o início da graduação, sempre oferecendo compreensão, apoio e sugestões. Nossas conversas sobre literatura, educação e artes sempre foram (e serão) muito úteis e interessantes.
- Aos amigos dos tempos de escola (viva o velho Caldas Júnior - CAJU, Intercap, Porto Alegre): Maurício Costa (também colega nas Letras da UFRGS - graduação e Mestrado), Silton Sommer, Douglas Soares e ao casal Gilmar e Vanusca Dalosto Jahno. Obrigado pela força e desculpem as negativas aos convites feitos.
- Andréa do Rocio Souto e Rosane Saint-Denis Salomoni. Muito obrigado pelo apoio de vocês. Em 2001 e nos anos seguintes.
- Aos amigos colegas da Letras que também sempre me incentivaram e me ofertaram palavras de apoio : Juliana Roquele Schoffen, Luciana

Pilatti Teles, Caroline Soares de Abreu, Nelson de Oliveira Azevedo, Jussara Salaberry, comadre Cristine Costa, compadre Rafael Peruzzo Jardim, Patrícia Barbosa (ô, comadre!), Débora Dargen, Janaína Forte, Jennifer Alles Sinhorelli (amiga pré-Letras de quem me orgulho por sua escolha do curso), Eduardo Marks de Marques (valeu a força e a leitura que fizeste, nunca esquecerei tua presteza e apoio), Diego Grando, Luciana Paiva Coronel, Daniel Rosa, Janete Schneider, Luciane Leipnitz, Adriana Viegas da Silva, Maria Elisa Montano Marques, Salete Moncay Cechin, Alexandre Weissmüller.

- Aos funcionários e ex-funcionários da Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades - UFRGS, em especial: Teresinha, Ângelo, Soninha, Marquinho, Eduardo Arraché, Lisete (in memoriam), Marta e Maria Cristina Bürger.
- Ao staff da Biblioteca Central da PUCRS.
- Ao Sr. Leoni de Oliveira Pinheiro, responsável pelo laboratório de línguas do Instituto de Letras, grande amigo sempre disposto a ajudar no que for possível.
- Maria de Lurdes Ferraz, grande amiga que, infelizmente, não encontro tantas vezes quanto gostaria.
- Ao competente e abnegado pessoal do PPG-Letras: Myrela e o sempre paciente e atencioso Sr. Canísio.
- Aos professores do Instituto de Letras e do PPG-Letras, em especial:
- Ana Maria Kessler Rocha - grande influência e professora integrante da banca que avaliou minha monografia de graduação.
- Jussara Zilles - pessoa querida sempre disposta a incentivar e também integrante da minha primeira banca.
- Gilda Bittencourt - grande responsável pelas minhas inclinações comparatistas e ao estudo teórico da literatura. Muito obrigado pelo incentivo todas as vezes em que fui seu aluno e pela confiança no meu trabalho como professor.
- Patrícia Lessa Flores da Cunha, me conheceu no início da graduação e acompanhou minha evolução.

- Léa Masina, que no primeiro dia de aula consigo me exigiu que tomasse "uma atitude acadêmica". Espero ter conseguido. Nunca me esquecerei dos seus conselhos e ensinamentos enquanto me preparava para assumir a função de professor substituto em 2004. A senhora não imagina o quanto me foram úteis e, logicamente, sempre serão.
- Denis Germano Schell, também me conheceu no início da graduação em 1995. Grande influência intelectual e amigo sempre disposto a auxiliar e a repartir seus conhecimentos.
- Sara Viola Rodrigues. Como diretora do IL me concedeu o grau de licenciado em Letras. Embora nunca tenha sido seu aluno, tornou-se amiga, conselheira e incentivadora.
- Maria Cristina Leandro Ferreira, amiga e incentivadora desde 1995.
- Lúcia Sá Rebello. Minha professora lá em 1995 e grande exemplo. Obrigado pelo apoio nos momentos difíceis.
- Vânia Falcão, pessoa querida, atenciosa e conselheira.
- Aos alunos que tornaram-se também meus amigos durante meu exercício na função de professor substituto de Teoria da Literatura (2004/2005) neste Instituto. O apoio, interesse pelo trabalho, incentivo, carinho e estima que recebi e recebo de vocês também me ajudaram a superar as adversidades. São eles:
  - Galaxy Trio: Carlos Felipe Moreira Prestes, Celso Lazaretti da Silva e Karina Schultz Jacques (muito obrigado pelas tuas várias ofertas de auxílio). O ROLLO também achou muito MASSA trabalhar com vocês.
  - Nathalia Pinto, fã do grande Eça e companheira de "viagens".
  - Edna Hornes de Lima. Pessoa muito querida que abençoa seus amigos com suas conversas e atenção dispensadas aos mesmos. A festinha de despedida que tu organizaste para mim foi um dos momentos mais emocionantes que experimentei no Instituto.
  - Gustavo Suertegaray Saldivar, o escriba. Valeuzão por tudo. Adriano Migliavacca, Bruna Rossana Schuck, Luciane Machado.
  - Gustavo de Azambuja Feix, grande força. Ainda temos muitos cafés pela frente.

- Emerson Zanoni Vieira, Tiago Fernandes Spolavori, Maurício Botti de Souza (Grande Mauro Doutrinador), Cláudio Espíndola. Festa garantida.
- Ana Paula Cecato de Oliveira e Anderson Hakenhoar de Matos. Essa dupla de poetas vai longe. Obrigado pelo carinho de vocês.
- A Turma do "Frentão". Ao chegar no Campus é quase certo (re)encontrar-vos. Amizade e risadas garantidas dentro e fora da UFRGS: Camila Zuchetto Brambilla, Suzana Trevisan, Karen Raquel Tanski Paraná, Juliana Costa Barboza, Natália Spencer, Ibirá Souza Costa (meu futuro orientando), Tiago Pedruzzi, Ana Lúcia Lapolli Campos, Tonhão Street-wear (aluno ouvinte e ... alto-falante nos corredores), Ednardo Idiarte, Arildo Aguiar Jr., Zé Humberto Borges, Luciano Rodolfo, Lucas Bassols, Henrique Rabuske, Murilo Bittencourt, Thamires Pereira, Vinicius Rodrigues.
- Turma querida do bacharelado 2004: Mariana Taffarel Bosse (brigado pelas conversas e pela tua dedicação), Estela Rubia Brugalli Corbellini (fotógrafa oficial e grande escritora de scraps), Rosemari Rehbein Lemes (grande apoio), Fernanda Peixoto, Ivani Schneider, Angela Lemos, Dayane dos Santos Reis e Francele Rodrigues.
- Aline de Oliveira Mello, Beatriz Ilibio Moro e Gabriela Fontana Abs da Cruz. Muitos refris nos aguardam. E viva o Orkut!
- Fábio Aresi e Martina Meyer, Lucilene Conceição Silva e Alexandre Nell Schmidtke, Marcelo Cogo e Liziane Meyer.
- Cristian Verardi, Guilherme "Floco" Mendicelli, Bruna Beffart e Gabriela Linck.
- Vanderson Rodrigues de Quadros, Bibiana Cardoso, Alessandra Saicosque Medeiros, os manos Carolina e Henrique Leonardi de Oliveira, Bruna Conte Rigues de Souza, Camila Dilli Nunes, Giselle Marques Gazzana, Cláudio Schroeder Möller, Moisés Silveira de Menezes (grande poeta nativista), Paulo Duarte Rodrigues, Bruna Griebeler, Lúcia Loner Coutinho, Virgínia Francesca Freitas, Alyne Rehm, Cristiane da Silva Alves, Denise Montenegro, Maria Eduarda Carvalho, Ana Piccoli, Tatiana Zismann, Fernanda Rodrigues Campos, Ana Lúcia Maranghello, Ana Carolina de Oliveira, Raquel Viegas da

Silva (agora lá nos States), Carolina Carboni, Ricardo Neis, Lotário Neuberger, Patrícia Führ, Washington Luis Teodoro.

- Virgínia Lopes Araújo, Izabel Cristina da Silveira, Gabriela Silioni, Glória Regina de Almeida, Daniela Brusco, Cláudia Helena Dutra da Silva, Luciana Ramalho Rodrigues, Eleisa Mathias, Eduardo Toledo, Elisa Hainzenreder, Fábio Gomes, José Maurício Castro, Miriam Machado, Maria da Graça Souza da Silva, Ana Rita Tavares da Silva, Viviane O'Donnel Ramos, Michele Carilo, Carolina Jardim.
- Claudiberto Fagundes, Elisandro Migotto, Carolina Zeferino Pires, Carlos Gilberto Quevedo, Tanise Zanchetta Scherer, Nathalia Vargas, Mauro Paz, Patrícia Lazzaron, Márcia Santos, Cláudia Weber, Aline Lima da Silva, Andréia Kanitz, Carla Patrícia Mendes, Cláudio de Sá Machado Jr., Kelly Fernandes, Laura Garcia Gonçalves, Simone Carvalho, Milene Hemmann e Malviluci Pereira.
- Turma de Teoria II (2004/2): Clarissa Mombach (e aí, colega?), Alexandra Stefani, Andrea Nitzke Pedri, Andrea Pedri, Anelise Riva, Belisa Leusin de Souza, Kelin Panzera, Luanda Rejane Soares Sito, Lúcia Chini Luz, Natalia Silva e Neriane Salgado.
- Marcos Bonatto, Mozart Brasil Neto, Roberto Pedroso, Sílvia Battastini, Aline Freitas Jacques, Augusto Nemitz Quenard (autor do Quixote), Giovanni Petró, Giovanni Petroni, Emanuel Quadros, César Gonzalez, Rodrigo Mendonça, Oscar Bastos neto, William Boenavides, Rafael Guerra, Eduardo Cabeda.
- Diane Morgão, Simone Mendonça, Gabriela Jardim, Estela Kenne Braga, Cristiane Lima.
- Aos amigos Rubens Rosa da Silva pela força e Prof. Gilberto Antônio de Assis Brasil pelas dicas, conselhos e incentivo.
- Aos amigos coreanos Beto Han Chul Kim (doutor em Lingüística neste Instituto) e Ângela So Ra Lim (doutora em Literatura Comparada no IL), professores da Hankuk University for Foreign Studies - Seul. E aos amigos Eliseu San Hun Ko, Caco Jin Wook Moon e Lúcia Yeon Ju Kim.
- Casal Oliveira: Profa. Maria Luiza Baethgen Oliveira, obrigado pela paciência e atenção ao longo dos últimos sete anos. Prof. Ubiratan

Paiva de Oliveira que, além de ter me apresentado Salinger e as veredas da interdisciplinaridade, me orientou desde a monografia de graduação em 1999. Embora a parceria não tenha chegado ao devido fim, agradeço pelo apoio, amizade e acompanhamento ao longo desses anos.

- Minha irmã Fernanda Corrêa Rollo, bibliotecária. Sem sua paciência, abnegação e conhecimento especializado este trabalho dificilmente chegaria ao fim.
- Aos prezados membros da banca examinadora : Prof. Cícero Galeno Lopes, Profa. Sandra Maggio e Profa. Rosalia Neumann Garcia.
- E, *last but not least* , Prof. Márcia Ivana de Lima e Silva. Tu estarias aqui de qualquer maneira. minha eterna chefe do LET 3 e tutora durante meu exercício docente naquele departamento. Amiga que sempre demonstrou confiança na minha capacidade e, com sua orientação, me deu condições de trabalhar com segurança. Dias muito felizes. Quando precisei de novo orientador de Mestrado, apelei a minha "madrinha" e ela me estendeu a mão prontamente. Todo agradecimento é pouco.

**RESUMO**

O presente trabalho analisa o tema das famílias desajustadas no sistema ficcional norte-americano. Os *corpora* estudados são os contos sobre a família Glass, de J. D. Salinger, e o roteiro do filme *The Royal Tenenbaums*, escrito por Wes Anderson e Owen Wilson. Esta dissertação também tenta delinear as possibilidades de diálogo entre a literatura e as demais artes.

**Palavras-chaves:** teoria da literatura - literatura comparada - J. D. Salinger - Wes Anderson - Owen Wilson - família - interdisciplinaridade.

**ABSTRACT**

The present work analyses the theme of maladjusted families in the American fictional system. The *corpora* consists of the short stories about the Glass family, by J. D. Salinger, and the screenplay for *The Royal Tenenbaums*, written by Wes Anderson and Owen Wilson. This Master's thesis also tries to outline the possibilities of dialogue among literature and other arts.

**Keywords:** theory of literature - comparative literature - J. D. Salinger - Wes Anderson - Owen Wilson - family - interdisciplinary

## SUMÁRIO

	<b>P.</b>
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2 O PERCURSO COMPARATISTA</b> .....	14
<b>2.1 Da teoria literária ao intertexto</b> .....	17
<b>2.2 Comparatismo e relações interdisciplinares</b> .....	32
2.2.1 Alguns exemplos de relações inter-artísticas.....	45
<b>2.3 Cinema e literatura: uma íntima relação</b> .....	47
2.3.1 A narratividade no cinema e na literatura.....	51
2.3.1.1 Adaptações literárias.....	53
2.3.1.2 Cinema e intertextualidade.....	56
<b>3 J. D. SALINGER</b> .....	61
<b>3.1 Breve bibliografia</b> .....	61
3.1.1 Uma peculiar família chamada Glass.....	64
<b>3.2 Salinger e seus precursores</b> .....	77
<b>3.3 A composição da saga</b> .....	80
<b>4 WES ANDERSON E OWEN WILSON</b> .....	86
<b>4.1 Wes Anderson</b> .....	86
<b>4.2 Owen Wilson</b> .....	86
<b>4.3 Anderson e Wilson</b> .....	87
<b>4.4 Os excêntricos irmãos Tenenbaum</b> .....	89
<b>5 PECULIARES LAÇOS DE FAMÍLIA</b> .....	95
<b>5.1 A inadaptação em Salinger e em Anderson</b> .....	97
5.1.1 As dores do mundo.....	98
5.1.2 Comunicação interrompida.....	106
5.1.3 Nostalgia.....	113
5.1.4 Redenção.....	122

<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>141</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>147</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>156</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Os contos de J. D. Salinger, embora publicados no Brasil, não obtiveram uma recepção crítica condizente com a importância do autor na literatura norte-americana da segunda metade do século XX. Para nossos estudiosos de Letras, Salinger é reconhecido principalmente pelo seu único romance, considerado sua obra-prima, *"O apanhador no campo de Centeio"* (The catcher in the rye).

Entretanto, a carreira do autor é centralizada sobre um especial grupo de personagens: os irmãos Glass. Ao longo de seis contos ("*Um dia perfeito para os peixes-bananas*", "*Franny*", "*Zooey*", "*Pra cima com a viga, moçada*", "*Seymour: uma introdução*" e o até hoje inédito na forma de livro "*Hapworth 16, 1924*"), Salinger constitui um complexo universo familiar centrado na imagem do primogênito (o suicida Seymour) e a influência que este desempenhou na formação intelectual-espiritual dos irmãos mais novos. As crianças prodígio da família Glass tornam-se desajustados na vida adulta, apresentando grandes dificuldades de relacionamento com aqueles que não pertencem à família nem partilham da mesma formação.

Por seu turno, o filme "*Os excêntricos Tenenbaums*" (The Royal Tenenbaums) de Wes Anderson, escrito pelo diretor e por Owen Wilson, apresenta como ponto de partida o grupo formado pelos três irmãos prodígio do título. Nesse caso, a origem dos problemas que afligem os personagens difere daqueles relatados na obra de Salinger. A semelhança é que os membros da família Tenenbaum, quando adultos, também são pessoas cujas principais adversidades decorrem de fatos ocorridos na infância e dos desdobramentos destes acontecimentos.

O presente trabalho resulta da expansão natural da monografia que apresentamos em 2000 como requisito para a obtenção do grau de licenciado em Letras nesta Universidade com o título *J. D. Salinger e a Família Glass: contos ou romance híbrido?* No referido texto discutíamos a constituição da saga dos irmãos a partir da relação entre cada conto isoladamente e a totalidade do conjunto. Parte daquela discussão encontra-se presente nesta dissertação que propõe-se um duplo enfoque: abordar a temática problemático-ficcional das sagas familiares no sistema literário norte-americano a partir dos dois *corpora* e tecer considerações acerca dos estudos interdisciplinares que, embora encontrem-se em expansão no Brasil, consideramos ainda incipientes, e com um grande potencial de desenvolvimento futuro.

No capítulo 2, traçamos um breve histórico da trajetória dos estudos teóricos e comparatistas ao longo do século XX. Analisamos também os antecedentes, a

consolidação e a recepção do conceito de intertextualidade. A etapa seguinte é um balanço da evolução dos estudos comparados inter-artísticos, das possibilidades de aproximação entre literatura e demais artes e, especificamente, entre literatura e cinema.

Nos capítulos 3 e 4, desenvolvemos, respectivamente, um breve resumo sobre a vida e a obra (especialmente sobre o corpus estudado) de Jerome David Salinger e delineamos panorama semelhante sobre a trajetória da dupla Wes Anderson e Owen Wilson. Conhecendo melhor a constituição narrativo-expositiva dos contos de Salinger e do cinema de Anderson, podemos finalmente dar o passo principal: estudar a relação entre as famílias Glass e Tenenbaum de acordo com uma perspectiva intertextual e interdisciplinar, bem como analisar os modos de construção ficcional em cada um dos meios narrativos.

O quinto capítulo concentra a análise temática que embasa a comparação entre os dois *corpora*. A partir da visualização de problemas comuns entre os membros das duas famílias, examinamos como tais problemas são resolvidos e a presença dos arquétipos da "queda" e da "redenção" do sujeito em ambos os conjuntos ficcionais. Observamos que do recorte temático (famílias ficcionais) e do recorte teórico que norteiam nosso trabalho desdobramentos diversos se apresentam ao longo da pesquisa. Conseqüentemente alguns aspectos são abordados apenas de passagem e de outros temos de sonegar um melhor tratamento para evitar o risco de perdermos o foco da discussão.

Advertimos que, para fins de uniformização metodológica, traduzimos do francês, do inglês e do espanhol as citações crítico-teóricas originalmente consultadas em tais idiomas e mantivemos no original inglês os excertos dos textos literários e cinematográfico.

## 2 O PERCURSO COMPARATISTA

Os antecedentes da literatura comparada remontam ao início do século XIX. Entretanto, considerando a história do comparatismo a partir de sua institucionalização acadêmica, podemos arbitrariamente definir como um marco inicial o ano de 1886, quando Hutcheson Macaulay Posnett publica na Inglaterra o livro *Comparative Literature*.

A primeira cátedra de literatura comparada surge em Lyon, França, no ano seguinte, com Joseph Texte. Nos Estados Unidos, surgem os primeiros Departamentos de Literatura Comparada nas universidades Columbia (1899), Harvard (1904) e Dartmouth College (1908). Na França, a Sorbonne criaria sua cátedra em 1910.

Paralelamente à criação das primeiras cátedras, começam a ser desenvolvidos estudos que abririam caminhos para o comparatismo. Em 1895, aparecem as teses de Louis Paul Betz, *Heine in Frankreich*, e de Joseph Texte, *J. J. Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme Littéraire*. Dois anos depois, Betz publica a primeira edição de sua bibliografia de literatura comparada.

Em 1903 é fundado por George Woodberry, em Columbia, o *Journal of Comparative Literature*, que dura apenas três números. Irving Babbitt publicará influentes trabalhos como *The Masters of Modern French Criticism* (1903) e *Rousseau and Romanticism* (1919). Na França, surge em 1921 a *Revue de Littérature Comparée* (1921), fundada por Fernand Baldensperger e Paul Hazard.

Tania Franco Carvalho ressalta as “duas orientações básicas e complementares” sugeridas pelos estudos comparados neste período. Por um lado, a perspectiva de se legitimizar apenas as comparações que comprovassem a ligação “entre autores e obras ou entre autores e países”. Por outro lado, a proposta que “determinava a definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica”. (CARVALHAL, 1999, p. 13)

A primeira orientação estimulou os estudos de fontes e influências, com as conseqüentes investigações sobre o intercâmbio literário entre países e o rastreamento de imitações e empréstimos, baseados em aproximações binárias e a formação de famílias literárias. A segunda orientação, também conhecida como **Escola Francesa**, conduzia a literatura comparada à condição de ramo da história literária, e os “autores, obras e movimentos” a serem vistos “como manifestações de um contexto determinado e, portanto, abordados por uma ótica extrínseca”

(COUTINHO, 1996, p. 28). Apesar de terem contribuído para aprofundar os conhecimentos sobre obras e autores, os métodos da chamada Escola Francesa muitas vezes resultaram em estudos superficiais e inócuos.

O questionamento sobre o predomínio historicista no comparatismo na primeira metade do século XX e suas fragilidades teóricas e metodológicas aconteceria durante o II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC/ICLA), em 1958, na Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill (EUA). A conferência do tcheco radicado nos Estados Unidos René Wellek, criticando os pronunciamentos programáticos de Baldensperger, Van Tieghem, Carré e Guyard, ajudou a cindir a história do comparatismo literário:

Sobrecarregaram a literatura comparada com uma metodologia obsoleta e sobre ela deitaram a mão mortal do factualismo, do cientismo e do relativismo histórico do século XIX. (WELLEK, 1963, p. 244).

Wellek, juntamente com Austin Warren, autor do clássico *Teoria da Literatura* (*Theory of Literature*), familiarizado com o Formalismo Russo e o *New Criticism*, propõe, diversamente de Van Tieghem, o estudo comparado entre obras de uma mesma literatura e uma maior ênfase ao estudo do texto sem deter-se no imanentismo sugerido por aquelas correntes. A conferência de Wellek, *A crise da literatura comparada*, prega o fim da distinção entre literatura comparada e literatura geral “porque a história literária e a erudição literária têm um objetivo: a literatura”. Segundo Eduardo Coutinho, esses aspectos do texto:

[...] formam juntos a base da cisão entre uma suposta orientação norte-americana e a francesa clássica, e fazem do autor uma espécie de prógono da nova Literatura Comparada. (COUTINHO, 1996, p. 29-30)

No entanto, Tania Franco Carvalhal ressalta que as observações de René Wellek, “ao desnudarem o comparatismo tradicional, não lhe davam roupa nova para cobri-lo” (CARVALHAL, 1999, p. 38), pois apesar de propor a “introdução da reflexão crítica nos estudos comparados”, ele não define a atuação comparatista. Ainda assim, a estudiosa brasileira realça o “mérito dos alertas e da saudável revitalização que Wellek estimulou sobre o comparativismo literário” ao harmonizar “a perspectiva crítica com atuações tradicionais”, ultrapassando o mero “levantamento de dados e identificação de fontes, influências e relações”. (CARVALHAL, 1999, p. 39-40)

Pierre Brunel, Claude Pichois e André-Michel Rousseau<sup>1</sup> defendem-se das críticas direcionadas à Escola francesa argumentando que até aquele momento o balanço comparatista fora “amplamente vantajoso”. Para tal sentença eles enumeram as realizações do período:

[...] história dos intercâmbios literários internacionais e, particularmente, pesquisa das fontes e das influências, individuais ou gerais; estudo dos temas e motivos; história geral da literatura ocidental, de suas grandes épocas e de seus gêneros literários — tais são os títulos do balanço. (BRUNEL; PICHOSIS, ROSSEAU, 1995, p. 11)

Ainda questionam se a crítica de Wellek e dos norte-americanos aos comparatistas de antiga cepa que sacrificavam a “estética aos princípios de um positivismo em desuso” seria “parcialmente justificada”. Ressaltam, isto sim, “as mais recentes aquisições devem muitíssimo aos esforços e êxitos dos primeiros pesquisadores” (BRUNEL; PICHOSIS; ROUSSEAU, 1995, p. 11). Como defesa, o trio de estudiosos franceses ainda argumenta que estudos prezados pelos comparatistas no pós-guerra, na verdade, surgiram décadas antes, tais como os de Benedetto Croce, Georgy Lukács, Mikhail Bakhtin e dos formalistas russos, reconhecendo o papel do *New Criticism* na divulgação destes últimos, Eles ainda

---

<sup>1</sup> Em seu famoso manual *Que é Literatura Comparada*, versão de 1983 do livro escrito inicialmente pelos dois últimos em 1967.

mencionam as pesquisas e teorias desenvolvidas na Polônia, na Romênia e na Iugoslávia no período entre guerras.

Brunel, Pichois e Rousseau também classificam como paradoxal o movimento que visa exorcizar o nacionalismo literário, visto como fundamental para o nascimento da comparada a partir da convergência de três entidades independentes: literatura, língua e nação. O trio tem motivos para tal defesa, pois como lembra Carvalhal, apesar de modificações em relação às edições anteriores, o manual “parece regredir” ao tentar “conceituar os procedimentos comparatistas e reafirmar as propostas clássicas da “doutrina” francesa”. (CARVALHAL, 1999, p. 32)

Apesar de tudo, as duas “escolas” não chegam a ser tão incompatíveis entre si porque muitos seguidores da linha norte-americana adotam um viés historicista e entre os seguidores da linha francesa muitos abrangem um escopo maior em seus estudos.

Eduardo Coutinho lembra que, embora os autores da intitulada **Escola Americana** não formem um “grupo coeso” nem possuam um “programa estabelecido”, há alguns fatores comuns na atuação dos mesmos que “justificam o uso do termo” (COUTINHO, 1996, p. 30). Por sua postura eclética, aceitando “noções teóricas diversas”, o grupo ajuda a ampliar a abrangência da Literatura Comparada, considerando a literatura dos países periféricos e abrindo espaço à interdisciplinaridade, aproximando diferentes artes e campos do conhecimento. É justamente devido a este último tópico, a interdisciplinaridade, esfera na qual este trabalho se insere, que nos interessa o percurso do comparativismo até a cisão, como veremos logo adiante.

## 2.1 Da teoria literária ao intertexto

As primeiras décadas da “oficialização” acadêmica da literatura comparada, na verdade, apenas refletiam a abordagem historicista que impregnava os estudos literários desde o século XIX.

As pesquisas de cunho histórico voltam-se às origens e “processos de transformação” e ao mesmo tempo aspiram a tornarem-se científicas, buscando “explicações causais para os fatos estudados” (SOUZA, 1991, p. 28). O pensamento filosófico e científico daquele século estava dominado por duas correntes, o

historicismo, que via na história, “entendida como evolução contínua e linear, a instância decisiva para a explicação tanto da natureza quanto da sociedade” (SOUZA, 1991, p. 34) e o positivismo, um sistema filosófico que pretendia emancipar-se da metafísica, levando em conta apenas os dados observáveis e da experiência, valorizando a ciência enquanto conhecimento neutro e objetivo.

Roberto Acízelo de Souza, partindo deste contexto, sintetiza acuradamente os modelos de pesquisa da história da literatura seguidos no século XIX:

[...] um de natureza *biográfico-psicológica*, que coloca a ênfase da pesquisa não no texto, mas na vida do autor; outro de natureza *sociológica*, que igualmente desvia do texto literário, o eixo das análises, centrando-as nos fatores políticos, econômicos, sociais, ideológicos, tidos como determinantes da organização dos textos. (SOUZA, 1991, p. 28)

Souza faz uma importante observação ao citar que estes modelos são ainda hoje influentes no ensino de literatura na escola e nos compêndios escolares. Em nosso entender, é ponto pacífico que o escritor aproveita fatos biográficos seus e de outras pessoas em suas obras de ficção. J. D. Salinger e a dupla Anderson e Wilson, por exemplo, utilizam-se de suas respectivas vivências para o desenvolvimento de suas histórias. Os escritores norte-americanos Edgar Lee Masters e Ernest Hemingway, o irlandês James Joyce e o brasileiro Guimarães Rosa também são casos notórios de escritores que aproveitaram fatos reais na produção literária. No entanto, a análise crítica da obra de um escritor não pode ser reduzida a este aspecto, sob o risco de confundir o fato biográfico com o trabalho artístico, que reconfigura os fatos e a memória do autor, criando um novo campo de significações e um novo mundo — fictício. Também reprováveis, em nosso entender, são os estudos nos quais o texto torna-se pretexto, um mero documento, com vistas a provar uma tese, às vezes estapafúrdia, em demérito às qualidades estilístico-artísticas da obra.

Voltando ao panorama do início do século XX, o horizonte cultural ocidental é sacudido por novas correntes de pensamento, da Gestalt à lingüística de Saussure e

às vanguardas européias que advogam a ênfase maior nas artes das “pesquisas de linguagem do que nos fatos e suas relações”. (SOUZA, 1991, p. 35)

Paralelamente, nas três primeiras décadas começam a surgir, em diferentes países, correntes de estudos literários que defendiam a prevalência do texto, tais como:

**Correntes estilísticas:** principalmente na Alemanha e na Suíça e, depois, na Espanha.

O suíço Charles Bally, autor do *Traité de la Stylistique Française* (1909) considera a estilística um ramo da lingüística. A estilística, para Bally, excluiria a função estética da língua.

O alemão Karl Vossler, por sua parte, dedica-se ao estudo do estilo como desvio do padrão lingüístico “normal”, considerando a língua como criação individual e artística, colaborando para o desenvolvimento da estilística de cunho literário (*crítica estética*). Seu colega Leo Spitzer também se envereda por esta trilha, definindo o estilo ou através da escolha entre possibilidades distintas de expressão, ou através do desvio em relação à norma lingüística.

Erich Auerbach, por seu turno, alia a análise estilístico-lingüística à análise sociológica, legando-nos uma influente obra como *Mimesis* (1946). Além de desenvolver uma leitura minuciosa das obras literárias que analisa ele supera o mero estudo textual (estilo, gramática, sintaxe). O autor enriquece sua obra ao trazer à discussão literária aspectos históricos e culturais do contexto em que a obra estudada foi escrita.

Na Espanha, os nomes que se destacam são os poetas e críticos Dámaso Alonso e o de Carlos Bousoño.

Alonso, modernista reconhecido pela qualidade da sua poesia, também foi um destacado estudioso da literatura. O ex-presidente da Real Academia Espanõla (entre 1968 e 1982) é reconhecido por seu rigor intelectual e pelo seu esforço em renovar o estudo da poesia Barroca espanhola, em particular a obra de Góngora.

Carlos Bousoño, discípulo de Alonso, partilha método semelhante ao de Auerbach, não atendo-se somente ao texto. A análise literária de Bousoño integra também o estudo do contexto do artista (“eu social”).

**Formalismo russo:** ou mais amplamente, eslavo.

Corrente originada a partir da fundação, por Roman Jakobson e outros, do Círculo Lingüístico de Moscou (1914-15), com o objetivo de estudar a lingüística e a

poética, e da fundação em 1916 da OPOIAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética) em São Petersburgo. Esta última contava em seus quadros com Viktor Chklovski e Boris Eikhenbaum, entre outros. Os formalistas russos iniciam seus estudos sobre a caracterização da língua poética, ou seja, da *literariedade*, que seria a reunião dos traços distintivos entre a linguagem da poesia e a linguagem cotidiana. Ao longo dos anos, os formalistas dedicam-se a estudar a métrica, a técnica do romance e do conto, a estilística, etc.

Em 1926, é fundado o Círculo Lingüístico de Praga, contando com a participação do então radicado na capital tcheca Roman Jakobson, René Wellek, Mukarovski e Trubetzkoy. O grupo desenvolve várias importantes pesquisas sobre fonologia, estética e semiótica. Com a oposição de marxistas como Trotski, que criticava o desvinculamento dos estudos de um processo histórico, o formalismo russo entraria em declínio até extinguir-se em 1930. O estruturalismo tcheco, enfraquecido pela Segunda Grande Guerra, seria extinto com o advento do comunismo ao fim do conflito. O pouco de divulgação do formalismo no Ocidente deveu-se a René Wellek em *Teoria da literatura*. Os textos só viriam a ser traduzidos para as línguas não-eslavas na década de 1960.

**Escola morfológica alemã:** propunha o estudo dos gêneros e das “formas” literárias. A partir do desenvolvimento e da combinação das formas simples chegar-se-ia às formas complexas. André Jolles, com seu amplamente citado livro *Formas simples*, é o nome mais conhecido desta corrente.

**Nova crítica anglo-americana:** originada a partir dos estudos críticos de T. S. Eliot, I. A. Richards e John Crowe Ransom. Ao contrário do que o termo sugere, não se trata de um grupo homogêneo. Extremamente influente nos dois lados do Atlântico, o movimento, no qual despontavam Ransom, Allen Tate e Cleanth Brooks, talvez tenha como principal característica a prática de uma minuciosa análise textual. O texto é visto como uma estrutura “autotélica” que deveria sofrer uma análise textual minuciosa “intrínseca”, sujeito a uma interpretação autônoma em relação a elementos extratextuais. Ao longo de sua vigência, durante as décadas de 1920 a 1950, o *New Criticism* apresentou o paradoxo entre o isolamento da história nos estudos literários e uma visão nostálgica da história. Influenciados por Coleridge, estes estudiosos, segundo o crítico austro-brasileiro Otto Maria Carpeaux, desenham as três correntes da crítica inglesa no período: “a atenção [...] à específica linguagem poética”, “a atenção [...] à estrutura das obras literárias”, e, por último, “a

tentativa de basear a crítica em bem definida atitude filosófica”. (CARPEAUX, s. d., p. 168)

**Fenomenologia dos estratos:** criada por Roman Ingarden, a partir da fenomenologia de Husserl, considera a literatura como um sistema subordinado a diferentes estratos: *estrato sonoro*, *estrato de sentido* (as possibilidades semânticas), *estrato dos objetos representados* (o “mundo” da obra poética ou ficcional), *estrato das qualidades metafísicas* (experiências que podem ser reveladas pela arte, como o trágico, o sagrado, o sublime, etc.).

Tais correntes pretendem estudar o texto em si, enquanto arranjo que apresenta articulações e organização que “podem ser descritas e explicadas na sua imanência”, segundo sua coerência interna, e não nos referentes extratextuais. (SOUZA, 1991, p. 35)

Além de afastar-se dos modelos biográfico-psicológico e sociológico, estas correntes distanciam-se também do modelo filológico. Este último identificava como literatura o conjunto da produção escrita. Desta forma, o âmbito de estudos se alargava de tal maneira que, ao tratar dos processos de fontes e influências, o método dedicado à literatura era o mesmo dedicado à sociologia, à ciência, à filosofia. Às correntes textuais, por seu turno, só interessava o estudo do texto literário, mas também evitando o relativismo subjetivo da crítica impressionista.

Apesar de apresentarem um viés cientificista, elas propuseram modelos e métodos específicos aos estudos literários, enquanto as correntes oitocentistas adaptavam aos estudos literários métodos de outras disciplinas, como a biologia, a psicologia e a filosofia.

Embora todas estas correntes tenham ajudado no desenvolvimento dos estudos literários e, em maior ou menor grau, do comparatismo, pretendemos destacar aqui as mais atinentes a esta argumentação: *New Criticism* e o Formalismo russo. Mais do que o movimento da Nova Crítica importa-nos a figura maior de Thomas Stearns Eliot. Poeta, dramaturgo, crítico, ensaísta, T. S. Eliot obtém um grande destaque nas diferentes áreas da cultura com os quais se envolve.

Em um de seus mais lidos e influentes ensaios, *A tradição e o talento individual*, Eliot traz à discussão importantes questões que seriam pertinentes ao comparativismo literário.

O escritor anglo-americano descreve a tendência da crítica em realçar na obra de um poeta o “peculiar”, a diferença que este apresenta em relação a qualquer

outro. No entanto, Eliot ressalta que se o crítico abrir mão do preconceito de rastrear as “diferenças existentes entre o poeta e os seus predecessores”, poderá achar que os melhores e “mais significativos” passos da obra do escritor poderão ser os que afirmam a imortalidade dos poetas mortos.

Ressaltando que “a tradição” deveria ser desencorajada se “consistisse em seguir os caminhos da geração predecessora”, Eliot dá a sua definição de tradição como algo que não pode ser herdado, mas sim obtido com trabalho árduo, dependente do sentido histórico:

[...] o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade. (ELIOT, s. d., p. 23)

A concepção de Eliot, segundo Otto Maria Carpeaux, nega os conceitos historiográficos de “evolução e progresso das artes e das letras”. Desta forma, só haveria a “evolução” ao passo que sucessivamente os “modernismos” tornam-se tradições que enriqueceriam o conjunto de novos valores. Carpeaux vê a figura de T. S. Eliot posta entre os pólos opostos do tradicionalismo (valorizando o passado) e do modernismo (valorizando o presente e o futuro). (CARPEAUX, s. d., p. 172-173)

Sublinhando que nenhum artista sozinho detém “o seu completo significado”, Eliot diz que para avaliá-lo é preciso “situá-lo, para contraste e comparação dos seus mortos”. E para ilustrar este princípio de crítica estético-histórica, o autor ressalta que a ordem ideal é alterada “pela introdução da nova [...] obra de arte”. A anteriormente completa ordem, depois do acréscimo da nova obra, deve ter sua *totalidade* alterada, “embora ligeiramente e, assim, se reajustam a esta as relações,

as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo”. (ELIOT, s. d., p. 24)

Segundo Tania Franco Carvalhal, os pressupostos eliotianos “abalam a noção convencional de modelo”, mostrando a postura de “atitude crítica que a nova obra adota em relação” às antecessoras. “Nessa perspectiva, cada obra lê a tradição literária, prolonga-a ou rompe com ela de acordo com seu próprio alcance”. (CARVALHAL, 1999, p. 63)

Ao realizarmos uma leitura de acordo com esta pertinente perspectiva, podemos ver como Salinger dialoga com a tradição e com seus precursores, permitindo uma percepção de certos elementos formais, estilísticos e temáticos de modo diferente do que aquele obtido a partir da leitura do autor isolado. No momento apropriado veremos como é importante tal perspectiva.

A recepção do Eliot ensaísta mostra que esta re-leitura constante da tradição literária pode ser transposta para a crítica e a teoria literárias. Podemos dizer que há uma “tradição” (aproveitando o termo do escritor) crítico-teórica e o nome de Eliot consta neste panteão.

Outro importante estudioso que merece ter sua obra relida é o formalista russo Iuri Tinyanov. Embora os formalistas russos, assim como os “novos críticos”, tenham seu nome e sua obra ligada à defesa da análise imanentista da literatura, Tinyanov também lançou novas luzes que iriam refletir nos estudos comparativistas nas décadas seguintes.

Tinyanov, no ensaio intitulado *Da evolução literária*, analisa a situação dos estudos históricos na literatura, distinguindo os dois principais tipos desta perspectiva: “o estudo da gênese dos fenômenos literários e o estudo da variabilidade literária, ou seja, a *evolução da série*” (TINYANOV, 1971, p. 106). O estudioso russo criticava, assim como seus colegas o faziam, o primeiro tipo de história literária que representava a velha busca das fontes e influências e da psicologia do autor. Tinyanov, então, procura desvendar o complexo fenômeno da evolução literária.

Considerando a literatura como um *sistema*, um conjunto de elementos interdependentes que se ordenam para a consecução de um determinado fim, Tinyanov chega à noção de que “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes”. A esta capacidade que um elemento da obra literária possui “de entrar em correlação com os outros elementos de um mesmo sistema e,

conseqüentemente, com o sistema inteiro”, Tinyanov chama de *função* construtiva (TINYANOV, 1971, p. 108). Desta forma, um elemento que seja retirado de um contexto e transposto para outro deixa de ser o mesmo devido ao fato de vir a alterar e ser alterado pelo sistema, desempenhando outra função. Segundo Tania Franco Carvalhal:

Tal constatação muda a compreensão do comparativista que persegue um tema, uma imagem ou mesmo um simples verso ao longo de diferentes textos [...] graças a isso, o elemento rastreado é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída. (CARVALHAL, 1999, p. 47)

E justamente por ter em mente a noção de *função* é que Tinyanov questiona a possibilidade de um estudo “imane” da obra literária, uma vez que a “existência de um fato como *fato literário*” dependeria de sua correlação com a série literária ou extraliterária, a que ele dá o nome de qualidade diferencial (ou função). E esta correlação envolve a leitura contrastiva/comparativa, uma vez que uma série é definida em oposição a outra. A compreensão de uma obra só seria possível através do conhecimento da evolução e da história literárias.

Como não poderia deixar de ser, em uma análise sobre os estudos históricos, Tinyanov dedica a parte final de seu texto a dissecar as noções de “influência” e de “tradição”.

Sem considerar a influência como uma simples relação de causa e efeito, Tinyanov, a partir da obra de escritores russos, enumera alguns exemplos que mostram que o processo não é tão simples quanto parece:

Existem profundas influências pessoais, psicológicas ou sociais que não deixam nenhum traço sobre o plano literário [...]. Há influências que modificam as obras literárias sem ter significação evolutiva [...]. Mas o caso mais notável é aquele cujos índices exteriores parecem testemunhar uma influência que jamais existiu [...]. As tribos sul-americanas criaram o mito de Prometeu sem serem influenciadas pela Antiguidade. Esses são fatos de *convergência*, de coincidência. Esses fatos são de importância tal, que

superam inteiramente a explicação psicológica da influência. (TINYANOV, 1971, p. 117)

Nesta concepção não importa a questão da originalidade, de quem teria feito determinada afirmação antes dos outros. Tynyanov defende que o momento e a direção da “influência” dependem da existência de determinadas condições literárias. O caso das coincidências funcionais é ilustrado pela busca, pelo artista influenciado, na obra “imitada”, de elementos formais usados “para desenvolver e estabilizar a função”. No caso de não ocorrência de “influência”, uma “função análoga” poderia conduzir o leitor aos “elementos formais análogos”.

A proposição de Tynyanov é pertinente por permitir a aproximação de autores que porventura não tenham conhecido um ao outro, mas apresentam semelhanças temáticas ou estilísticas em suas obras.

Na abordagem do conceito de “tradição”, diz que a evolução literária parece ser “uma transformação das funções e elementos formais”, pois as mudanças não ocorrem necessariamente de maneira rápida e brusca. Até mesmo pelo fato de que “cada corrente literária busca durante um certo tempo pontos de apoio nos sistemas precedentes: é o que se pode chamar de “tradicionalismo””. Para finalizar, Tynyanov adverte que o estudo da evolução literária só é possível se a considerarmos como uma série posta “em correlação com outras séries ou sistemas e condicionadas por eles”, ou seja, seria preciso levar em conta o contexto para avaliar as transformações sofridas pela série literária (TINYANOV, 1971, p. 117-118). Esta noção diverge ligeiramente daquela de Eliot, por considerar os fatores sociais no estudo da evolução literária, enquanto para o crítico anglo-americano a evolução se daria na dialética entre tradicionalismo e modernismo.

Se Tynyanov chama a atenção para as coincidências que assinalam uma influência que não existe de fato, semelhante percepção mostra Jorge Luis Borges em *Kafka e seus precursores* (1952). Se Borges já lera Tynyanov naquele momento não podemos saber, mas certamente lera T. S. Eliot, como o indica uma nota de rodapé.

Borges defende a tese de que autores de épocas, estilos e temáticas tão distintas como Aristóteles, Han Yu, Kierkegaard, Leon Bloy e Lord Dunsany,

apresentam, em alguns de seus textos, aspectos que permitem uma releitura na qual poderíamos considerá-los como precursores de Kafka:

Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincracia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria [...]. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”. (BORGES, 1999, p. 98)

Esta visão coaduna-se com a da *ordem ideal* de Eliot. Uma vez alterada a ordem, não só o novo autor é avaliado em relação aos seus precedentes, mas também os precedentes são avaliados de acordo com o novo. E um grande autor como Kafka altera tanto a nossa percepção do passado, quanto a percepção do futuro. Desta forma, os grandes autores do passado são avaliados não mais da mesma maneira que o foram ao seu tempo, mas sim com os valores advindos desta nossa já alterada percepção temporal.

Outro importante teórico que nos apresentaria novos caminhos para os estudos literários, e, conseqüentemente, para o comparativismo é o russo Mikhail Bakhtin. Geralmente considerado como um dos formalistas, ele começa sua carreira na década de 1920, tendo em comum com Tinjanov a reconsideração da importância da perspectiva histórica no estudo da literatura.

Autor de importantes ensaios<sup>2</sup> nos quais dissecou, entre outras coisas, a organização do romance na obra de alguns autores, principalmente em Dostoiévski, Bakhtin traz à discussão novos e influentes conceitos. Os romances do criador de *Crime e castigo* seriam construções polifônicas, em que várias vozes se relativizariam, seja confrontando-se, cruzando-se ou neutralizando-se. O dialógico seria a presença simultânea de várias “vozes” interseccionadas em um texto como

---

<sup>2</sup> A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais (Tvorchestvo François Rabelais), Problemas da Poética de Dostoiévski (Problemi poetiki Dostoiévsko) e Questões da Literatura e Estética: Teoria do Romance.

os de Rabelais e Dostoievski, em oposição aos textos monológicos que representam uma verdade única.

A obra de Bakhtin só chegaria ao Ocidente, mais precisamente à França, na década de 1960. Julia Kristeva, uma das principais responsáveis pela divulgação das obras do russo, partindo da noção de dialogismo bakhtiniana, sintetiza aquilo que já estivera implícito nas obras de Eliot, de Tinianov e de Borges, entre outros autores: a noção de “intertextualidade”. Segundo Kristeva:

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de **intertextualidade** e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 62)

A noção de intertexto abriria um portal de possibilidades para os estudos literários, ainda que a mesma tenha sido inicialmente proposta na área da semiologia. E a fortuna crítica e teórica do conceito seria muito ampla.

A própria Julia Kristeva, descontente com as leituras que identificavam a intertextualidade como a “crítica das fontes”, alguns anos depois iria sugerir o termo **transposição** para substituir o “banalizado” termo anterior. O seu esforço foi inócuo, pois o primeiro logo se consolidou.

Laurent Jenny contesta esta posição de Kristeva defendendo que a intertextualidade não deixaria de se prender à crítica das fontes, sendo que:

[...] a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14)

Segundo Jenny, cada referência intertextual oferecerá a alternativa de ser considerada como um fragmento textual como qualquer outro, permitindo o prosseguimento da leitura ou a alternativa de remeter de volta ao texto-origem:

Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura — intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (JENNY, 1979, p. 21)

O analista do discurso Dominique Maingueneau considera que a noção de intertextualidade “envia tanto a uma propriedade constitutiva de todo texto, como ao conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto mantém com outros textos”. (MAINGUENEAU, 2000, p. 87)

Gérard Genette, por seu turno, encara a **intertextualidade** como apenas o primeiro item de uma lista de cinco tipos de relações **transtextuais**. A **transtextualidade**, termo que ele prefere usar, seria formada pelos seguintes tipos, enumerados em uma “ordem aproximadamente crescente de abstração, de implicitação e de globalidade”.

**INTERTEXTUALIDADE:** supõe a presença efetiva de um texto em outro (por citação, alusão, plágio, ...);

**PARATEXTUALIDADE:** noção que diz respeito às adjacências, à periferia do texto propriamente dito (título, subtítulo, prefácios, posfácios, propagandas, notas marginais, orelhas, ilustrações, encartes, autógrafos, etc.);

**METATEXTUALIDADE:** diz respeito à relação de comentário de um texto por outro, sem necessariamente citá-lo ou nomeá-lo;

**ARQUITEXTUALIDADE:** a noção mais abstrata e mais implícita, põe um texto em relação com as diversas classes às quais ele pertence (determinado poema de Camões encontrar-se-ia em relação de **arquitectualidade** com a classe dos sonetos, com a classe dos poemas, com a das obras líricas, e assim por diante);

**HIPERTEXTUALIDADE:** é toda relação que une um texto B (dito **hipertexto**) a um texto anterior A (dito **hipotexto**), sobre o qual o primeiro se insere sem que seja na forma de um comentário. Esta noção abarcaria os fenômenos de **transformação** (paródia, transformação, transposições) ou de **imitação** (pastiche, falsificação ...). (GENETTE, 1982, 7-19)

Tania Franco Carvalho, comentando o advento da noção de intertextualidade e sua importância para os estudos literários, aduz ser “na alternância de esquecimento e memória que se organiza a continuidade literária tal como ela se deixa ler em cada texto”. Sendo assim, a operação da intertextualidade é que permite refazer o percurso da “continuidade em seus prolongamentos e rupturas” (CARVALHAL, 1993, p. 31). Carvalho também acrescenta que “se a intertextualidade como propriedade textual é seletiva”, a tradição não seria ilimitada, como proposto por Eliot, mas sim um “conjunto de dimensões formais e temáticas que certos grupos de textos têm em comum”. (CARVALHAL, 1993, p. 31)

Entre as contribuições do conceito para o comparativismo estaria a modificação das “leituras dos modos de apropriação, de absorções e de transformações textuais”, além da alteração das “tradicionais noções de fontes e influências”.

[...] se a noção de influência tendia a individualizar a obra, sobrepondo o biográfico ao textual e impondo uma causalidade determinista na produção literária, a intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra. (CARVALHAL, 1993, p. 32)

É possível ver a grande importância dessa nova possibilidade de leitura, por permitir ao receptor não ficar sempre na posição de devedor da influência recebida. Ainda que a prática da intertextualidade tenha sido disseminada nas últimas três décadas, a força da leitura imanente do texto, que fora necessária e importante no início do século passado, ainda se faz presente com muita força. Entre os críticos,

principalmente os resenhistas de jornais e revistas não especializados, é comum encontrar-se expressões como, “plágio”, “imitação”, “cópia”, etc.

Carvalho adverte que, graças à fortuna teórica acerca da noção de intertextualidade,

[...] a noção de influência aos moldes tradicionais se tornou inoperante como também a tese da dependência, dela decorrente. Ao investigar as “fontes” na forma convencional, sem atentar para sua funcionalidade na obra que as incorpora ou na literatura a que essa pertence, o comparativismo tradicional deixava de considerar o mais importante, ou seja, como e em que medida a apropriação de uma fonte contribuía para a configuração pessoal daquela obra e para sua inserção no conjunto maior do literário ao aderir a uma tópica que integra a linguagem convencional, a temática ou os procedimentos técnicos comuns aos escritores. (CARVALHAL, 1993, p. 32)

Após a realização deste brevíssimo balanço sobre o desenvolvimento e estabelecimento da noção de intertexto, fica claro que procuramos neste trabalho de aproximação textual seguir a vereda da intertextualidade. Na análise dos contos de Salinger e do cinema de Anderson e Wilson não buscamos fazer apenas um inventário de similitudes temáticas e pontuais entre as obras, mas sim uma leitura dialógica que veja as confluências, cruzamentos, disparidades de formantes intertextuais dentro das mesmas, refletindo sobre os diferentes papéis que desempenham na escrita.

No entanto, antes da análise textual propriamente dita, precisamos enfrentar duas questões que se afiguram, cada qual no seu tempo. A primeira questão ainda diz respeito às relações intertextuais. Se os pós-estruturalistas, com seus estudos textuais, ajudaram a pavimentar o caminho que levaria adiante a noção de intertextualidade, temos reservas com relação à atuação do grupo, especialmente acerca de algumas posições definidas pelo mesmo.

Considerando que o mundo seja descrito em função de oposições binárias (bem/mal, preto/branco, etc.), os adeptos da “desconstrução”, através de sua

atividade crítica, dispõem-se a enfraquecer, quebrar, romper essas oposições pré-estabelecidas, literalmente desnordeando os referenciais clássicos e/ou tradicionais.

A corrente advinda dessa perspectiva é descrita por Leyla Perrone-Moisés em *A intertextualidade crítica* (1978). Principal divulgadora da obra de Barthes no Brasil, a autora defende que a noção de intertextualidade implique uma reavaliação, por parte do crítico, de sua atividade frente às obras e à sua atividade escrita. Em sua opinião, enquanto as relações entre dois autores dar-se-iam em pé de igualdade, a relação entre o escritor e o crítico implicaria submissão. A única maneira de exercer “uma intertextualidade soberana e tácita, em vez dum dialogismo declarado e submisso”, seria a abolição da “fronteira entre a obra e a obra crítica”. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 213)

A obra por excelência dessa corrente crítica é a análise da novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac, feita por Barthes sob o título “S/Z” (1970). O teórico francês disseca, recorta, modula, subverte o texto original, sem deferência alguma. Desestruturando, reconfigurando os segmentos do texto, Barthes mostra a troca do papel de leitor para o papel de produtor, resultando em um produto sem significações fixas, sendo plural e difuso, uma miríade de possibilidades significativas.

Se o exercício efetuado por Barthes em “S/Z” é válido devido a seu novo modo de abordagem, ressalvas ao seu conceito de “morte do autor” podem ser feitas. No texto homônimo, de 1968, o francês defende que quem se exprime na obra é a linguagem e não o autor.

Se a categoria do gênio, tema de um livro recente de Harold Bloom, advinda do período romântico, por vezes possa ter sido exacerbada, isto não quer dizer que devemos passar ao lado oposto e desvalorizar o autor.

Concordamos com a seguinte passagem do artigo de Barthes, análoga à de Kristeva:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”. (BARTHES, 1988, p. 68-69)

E uma vez que filiamo-nos ao comparativismo e à prática intertextual, é claro que concordamos com a natureza intertextual da literatura, mas não com o exagero teórico de colocar o leitor como protagonista da literatura. O professor francês defende que essa fervilhante e polissêmica relação de diálogo e contestação (intertexto) dar-se-ia na figura do leitor como protagonista da literatura.

*A morte do autor* foi escrito em 1968, portanto dois anos antes de “S/Z”. E o interessante é que na introdução do artigo são feitas algumas inquirições sobre uma obra literária, mais especificamente sobre quem se manifestaria dentro de um texto citado (o autor, a personagem, etc.). E a obra citada é nada mais, nada menos que *Sarrasine*, de Balzac. Não seria esta a obra que o próprio Barthes gostaria de ter escrito, uma vez que a transfigurou de tal maneira que passou a ser seu autor?

É claro e lógico que a intertextualidade ocorre no ato da leitura, como já vimos em citações anteriores de Jenny e de Carvalhal. E esta leitura dupla (ou múltipla) só se opera de acordo com a competência demonstrada pelo leitor. A mais intertextual das obras, oferecida a um leitor que não possua um percurso mínimo de leitura, não irá provocar uma resposta tão eloqüente quanto naquele que dominar um bom repertório de referências textuais. É esta competência que permite ao leitor ir além das possibilidades de leitura previstas pelo autor. E os escritores, embora reflitam em suas obras as leituras que efetuaram, não podem simplesmente ser apagados do processo.

Mesmo em uma leitura intertextual, o autor é catalizador do processo, por ser capaz de, ao trabalhar com os possíveis formantes textuais e intertextuais, produzir uma nova obra. É possível dizer que um grande autor seria o fruto de um grande leitor (cujo exemplo perfeito seria Jorge Luis Borges), mas nem todos os bons leitores tornam-se (principalmente bons) autores.

Resolvida a primeira questão, é hora de passar à espinhosa segunda missão. Uma vez que a obra de Salinger é textual e a obra de Anderson e Wilson é fílmica, como é possível aproximar dois diferentes meios de expressão?

## **2. 2 Comparativismo e relações interdisciplinares**

As reflexões a respeito das relações entre a arte verbal e demais artes remontam à Antigüidade clássica, em obras de Platão e Aristóteles, por exemplo,

continuando através dos séculos em trabalhos como *Laöcoon* (1766), de Gotthold Ephraim Lessing. Todavia, só a partir do desenvolvimento da Literatura Comparada, já no século XX, é que começa-se a buscar metodologias próprias aos estudos inter-artísticos. É lógico que nesse percurso de avanços e retrocessos, falhas e acertos, nem todos os estudos foram válidos.

Já foi observado anteriormente que no início de sua consolidação, nas primeiras décadas do século passado, a Literatura Comparada era concebida ou como sendo o estudo de duas diferentes literaturas, rastreando o intercâmbio dos elementos literários, ou como um ramo da historiografia literária. Com o passar dos anos a Literatura Comparada começa a ir além de seu internacionalismo cosmopolita para, segundo Tania Franco Carvalhal, “converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas”. (CARVALHAL, 1991, p. 9)

Após o advento e consolidação das correntes textuais e do aparecimento de métodos próprios aos estudos literários, a Literatura Comparada começa a romper as fronteiras restritivas e passa a ampliar seus campos e métodos de abordagem, podendo “atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, próprios aos objetos que ela coloca em relação” (CARVALHAL, 1991, p. 10). Esta perspectiva ascendente no comparativismo, ainda segundo Carvalhal, preservaria a:

[...] natureza “mediadora”, intermediária, característica de um procedimento crítico que se move “entre” dois ou vários elementos, explorando nexos e relações. Fixa-se, em definitivo, seu caráter interdisciplinar. (CARVALHAL, 1991, p. 10)

Após tecer breves comentários acerca das obras de Paul Van Tieghem, *La littérature comparée* (1931) e de Thomas M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism* (1940), Carvalhal lembra que a partir deste período entre guerras foi visto que “a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho” que permite relacionar os objetos de maneira mais objetiva, através do

contraste, “pelo confronto de elementos não necessariamente similares”. Tania Franco Carvalhal também comenta que:

[...] fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social). (CARVALHAL, 1991, p. 11)

Embora mais de um estudioso estivesse refletindo sobre as relações inter-artísticas, o primeiro artigo de maior abrangência sobre o assunto foi o capítulo XI do manual *de Teoria da literatura* (1942) de René Wellek e Austin Warren. Neste capítulo é feito um arrazoado a respeito de várias formas e tipos em que ocorrem tais relações.

Como observam Wellek e Warren, “as relações da literatura com as belas-artes e com a música são extremamente variadas e complexas”. A dupla de estudiosos lembra que a poesia pode ser inspirada pela pintura, pela música ou pela escultura, bem como outras obras de arte podem servir de “temas para a poesia” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 157). Eles advertem que o reverso também é possível, sendo a literatura passível de :

[...] servir de tema à pintura ou à música, especialmente à música vocal e de concerto, tal como a literatura, especialmente nas formas lírica e dramática, tem colaborado intimamente com a música”. (WELLEK; WARREN, 1971, p. 158)

Os dois críticos fazem a pertinente adução de que se configura um problema mais importante do que as óbvias relações de fontes e influências, inspiração e cooperação: a tentativa por parte da literatura de “alcançar os efeitos da pintura [...] ou atingir os efeitos da música” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 158). Ressaltando-se que é possível negarmos a “metamorfose literal da poesia” em artes visuais ou na música, os professores acentuam que certas descrições da literatura moderna, como em Chateaubriand ou em Marcel Proust, lembram-nos certos efeitos da pintura. Na seqüência é realçada a diferença entre a “musicalidade” do verso (amparada em aspectos rítmicos, fonéticos e estruturais) e a “melodia” na música, uma vez que mesmo nos casos em que a poesia é feliz em sugerir sons musicais ou timbres de instrumentos, estes efeitos não conseguem ir “muito além da vulgar onomatopéia”. (WELLEK ; WARREN, 1971, p. 160)

Às vezes a posição da poesia é rebaixada, alterada, distorcida em sua tessitura quando adaptada à música, mesmo quando a adaptação é bem sucedida e a música apresenta valor. Desta forma, segundo os autores, nem a “alta poesia” prestar-se-ia à música nem a alta música precisaria de palavras.

Aspecto digno de nota é a perspectiva de análise inter-artística baseada nas intenções e nas teorias dos artistas. No entanto, este método tende a avaliar a produção cultural díspar entre os artistas de uma mesma época e entre as diversas artes sem ater-se à miríade de resultados possíveis, decorrentes da multiplicidade de perspectivas existentes.

Se levarmos em consideração as investigações acerca de uma determinada época ou período artístico há vários fatores que podem resultar em estudos imprecisos. Ao falarmos em Barroco estamos sintetizando sob um rótulo vários matizes estilísticos presentes nas diferentes artes: arquitetura, pintura, literatura, música, etc. Ao tomarmos o Classicismo como objeto de estudo literário, podemos realizar bons trabalhos, uma vez que a Antigüidade moldou a arte verbal. Por outro lado, a música da era clássica não sobreviveu aos séculos. Então a música clássica é apenas presumida, por não ter uma origem conhecida sobre a qual se basear. Destarte o estudo de uma forma como esta torna-se insatisfatório.

O método baseado nas intenções é posto mais ainda em xeque na medida em que se examinar os casos de talentos duplos ou múltiplos, como o de Leonardo da Vinci, por exemplo. Citando o caso dos poetas e pintores William Blake e Dante Gabriel Rossetti e do escritor, pintor e poeta Michelangelo, Wellek e Warren

observam que o carácter e “a qualidade técnica – das pinturas é muito diferente, é mesmo divergente, do da poesia” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 162). Além disso, ressaltam Wellek e Warren, a concepção da obra de arte resultaria do elemento material concreto utilizado pelo autor e não em virtuais aspectos mentais gerais do artista.

Levantando outras formas de estudos comparados entre as artes, alguns por vezes inadequados, os mesmos críticos chegam a uma proposição provisória seguida de um questionamento pertinaz:

A mais discreta forma de abordarmos a comparação das várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerce sobre uma análise dos próprios objectos de arte e, assim, das suas relações estruturais. Nunca teremos uma perfeita história de uma arte — para não falarmos já numa história comparativa das artes — a não ser que nos concentremos na análise das próprias obras e releguemos para plano secundário os estudos sobre a psicologia do leitor e do espectador, ou do autor e do artista, bem como os estudos sobre o fundo cultural e social, por mais esclarecedores que eles possam ser dos seus específicos pontos de vista. Infelizmente, até agora, de poucos auxiliares temos podido dispor para formular semelhante comparação entre as artes. E aqui surge uma difícil pergunta: quais são os elementos comuns e comparáveis das artes? (WELLEK; WARREN, 1971, p. 163)

À primeira vista, a proposição de que seria preciso a concentração na análise das próprias obras soa óbvia. No entanto, a mesma constitui um elemento fundamental estimulador para as investigações posteriores. Defendemos, de modo não original, a idéia de que toda teoria boa e funcional é adquirida pela competente observação e apreensão do objeto estudado. Na medida em que novos estudos são realizados, a riqueza de cada obra individual pode suscitar questões ainda não resolvidas pelas teorias e/ou metodologias já existentes, sendo importantes tais questões para o desenvolvimento do comparatismo.

Quanto à indagação sobre os “elementos comuns e comparáveis das artes”, a resposta ainda está sendo procurada através de métodos variados ao longo das últimas décadas. Alguns mais elucidativos, outros mais vagos, como veremos

adiante. Consideramos, no entanto, como marco fundamental dos modernos estudos comparativos inter-artísticos o ensaio de Wellek e Warren. Se os avanços neste campo foram desenvolvidos a passos curtos ao longo das seis décadas posteriores a sua publicação, sem aquele texto basilar tais estudos estariam indubitavelmente em estágio inferior ao que atualmente se encontram.

Um dos métodos tentados é o da aplicação de conceitos de estilo usados na história das artes ao problema da comparação inter-artística. Um dos estudiosos que seguiu esta vereda foi Heinrich Wölfflin, que em seu livro *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), intentara elaborar uma análise comparativa das artes plásticas a partir da utilização de cinco pares de conceitos (ou “categorias da visão”), contrastivos, sendo eles: linear versus pictórico, superficial versus profundo, forma fechada versus forma aberta, plural versus unitário e claridade absoluta versus claridade relativa. Tais categorias, inicialmente usadas para o estudo de obras do período do Renascimento e do Barroco, foram consideradas pelo próprio Wölfflin como passíveis de serem aplicadas a outras épocas.

Contudo, vários críticos, tais como Wellek e Warren, chamam a atenção para um problema irresoluto na teoria de Wölfflin, que vem a ser o descompasso do ritmo em que as diferentes artes evoluem durante um mesmo período e até dentro do mesmo país. Se a arquitetura de determinado país pode ser bem desenvolvida em um certo período, a literatura no mesmo espaço de tempo pode ser esquelética. Às vezes a literatura é mais desenvolvida que a música, ou que a pintura, etc.

Apesar dos problemas existentes nesta abordagem, não demorou para que Oskar Walzel transpusesse estas categorias da arte à literatura em diversas obras<sup>3</sup>. Walzel considerou que os conceitos das análises de Wölfflin podiam ser aplicados “à arte de qualquer outra época”, além das do Renascimento e do Barroco. E, logicamente, outros estudiosos também investiram na busca aos paralelos estilísticos entre a literatura e as artes plásticas. Tais estudos não passaram incólumes a críticas referentes ao fato de ter a “iluminação” das artes ignorado a dimensão histórico-social do objeto estudado. (MÜHLENFELS, 1984, p. 171-172)

De modo um pouco variado, décadas após Walzel, o norte-americano Wylie Sypher, partindo de quatro épocas (Renascimento, Maneirismo, Barroco, Barroco

---

<sup>3</sup> Tais como o artigo “A Arte Arquitetônica Dramática de Shakespeare” (1917), a conferência “Iluminação Recíproca das Artes” (1917) e o livro *Conteúdo e Figura na Obra de Arte do Poeta* (1923), este último especialmente em seu capítulo XI, homônimo à conferência de 1917.

Tardio), desenvolveu um estudo sobre as mudanças na estética anglo-européia no período entre 1400 e 1700. Sua obra analisa o processo histórico-social e traça paralelos de estilo entre a literatura e as artes visuais<sup>4</sup>.

Mühlenfels recorda os ataques do crítico Merriman (1972/73) a importantes obras que partilhavam o mesmo método<sup>5</sup>, criticando as analogias inter-artísticas geralmente vagas, pouco evidentes, feitas em tais estudos.

Franz Schmitt-Von Mühlenfels considera que esta busca de analogias, de correspondências estilísticas vagas entre os diversos tipos de manifestação em épocas determinadas teria sido o fator de descrédito do “método da iluminação recíproca das artes”. Até mesmo por não ser a “comparação das artes”, ainda que engenhosa, “fundada cientificamente”, fator que dificulta a preservação do método de Walzel “como um método sério e fértil” passível de ser estabelecido cientificamente. (MÜHLENFELS, 1984, p. 172)

O estudioso alemão ainda questiona a possibilidade de se adotar um estilo de época “determinada como fundamento de uma comparação das artes”, citando as restrições de Ulrich Weisstein ao “projeto de descrever um estilo nítido de época” devido à inexistência de um estilo supranacional do Romantismo, por exemplo, na França, na Alemanha e na Inglaterra. (MÜHLENFELS, 1984, p. 172-173)

Vitor Manuel de Aguiar e Silva ressalta a necessidade de observar-se as precauções devidas a serem tomadas antes da realização de “análises comparativas entre as diversas artes de um mesmo período”, evitando-se “transferências simplistas e abusivas” entre a literatura e as artes plásticas, levando em conta, por exemplo, “as específicas diferenças estruturais e técnicas” existentes entre os diversos meios de expressão. (SILVA, 1982, p. 403)

Faz-se interessante a notação de Wellek e Warren acerca dos cuidados necessários para evitar-se estas analogias simplistas, a mesma é válida por não apenas dizer respeito à comparação estilística, mas também às práticas comparatistas em geral:

---

<sup>4</sup> O resultado é o livro *Four Stages of Renaissance Style* (1955).

<sup>5</sup> Como os livros *Literature Through Art: A New Approach to French Literature* (1952), de H. Hatzfeld e *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (1970), de Mario Praz.

Cada uma das várias artes — artes plásticas, literatura e música — tem uma evolução individual, com diferente cadência e diferente estrutura interna de elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações umas para com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num dado ponto e determinem a evolução das outras artes; devem antes ser concebidas como um esquema complexo de relações dialéticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para a outra e vice-versa, e que podem ser inteiramente transformadas adentro da arte em que ingressaram. Não se trata de uma simples questão de ‘espírito do tempo’ determinado e infiltrando-se em toda e qualquer arte. Devemos encarar a soma total das actividades culturais do homem como um sistema global de séries que evoluem por si próprias, cada uma delas com um conjunto de normas que não são necessariamente idênticas às da série vizinha. (WELLEK ; WARREN, 1971, p. 169-170)

Tania Franco Carvalhal partilha semelhante opinião, baseando-se em Etienne Souriau, ao lembrar que a partir do pós-Guerra a especificidade (ou divergência) de cada meio artístico “começava a se impor acima das analogias ou similitudes” (CARVALHAL, 1991, p. 11). Até mesmo porque, além da diversidade de meios, haveria a diferença de concepção em cada arte. Um pintor e um músico que partilhem semelhanças de qualquer natureza em suas obras apresentam divergências na origem das mesmas, um levando em conta o meio musical e o outro pensando de acordo com as artes plásticas.

Considerando-o menos problemático do que as comparações histórico-estilísticas, Mühlenfels dedica a terceira parte do artigo “La literatura y las otras artes” ao método da “Comparação das artes em investigações tematólogicas”. Ao ver a possibilidade de investigar-se um tema individual em artes diversas como “comunidade de matéria”, Mühlenfels acredita poder afastar o risco de tais estudos serem descartados por serem considerados “analogias vagas ou associações simplesmente esboçadas” (MÜHLENFELS, 1984, p. 175).

O estudioso considera as comparações tematólogicas inter-artísticas como sendo guiadas por um “interesse primariamente histórico-cultural”. Para tal assertiva, Mühlenfels baseia-se nos estudos sobre literatura e artes plásticas na Idade Média feitos por Oskar Stammler (1962) e por A. Warburg (1866-1929) sobre a “influência da Antigüidade na moderna civilização européia” (levando em conta junto às artes os aspectos políticos, religiosos e filosóficos) (MÜHLENFELS, 1984, p. 175). Mühlenfels chega a considerar os trabalhos desta “escola” como canônicos ao tomar os

“modernos estudos tematólogicos” (que agregam outras artes à literatura) como inimagináveis sem a existência dos pioneiros Stammer e Warburg.

Ao concluir o trecho sobre os estudos tematólogicos inter-artísticos, Mühlentfels deixa sugerido a virtuais pesquisadores aproximarem-se “à meta de manifestar, [...], toda a riqueza cultural européia sobre a base de uma investigação de um tema individual”. Necessário se faz criticar este viés historicista defendido por Mühlentfels no que tange aos estudos de tema na comparação inter-artística. Se na época dos textos “canônicos” o historicismo estava na pauta do dia, os avanços comparativistas, dos quais o próprio Mühlentfels é um dos divulgadores, permitem várias outras possibilidades de estudos comparados. Ainda que só nas últimas três décadas esteja acontecendo a popularização dos estudos inter-artísticos, sendo poucos os exemplos quando da escrita do artigo citado, se o articulista sugere virtuais estudos futuros, por que não sugerir, por exemplo, a comparação temática entre obras contemporâneas ou a comparação temática entre obras de meios distintos pertencentes a épocas diversas? Como se vê, por estes dois simples exemplos, as comparações inter-artísticas de cunho tematólogico apresentam inúmeras possibilidades e um grande campo a ser desbravado no futuro. Este trabalho, mesmo considerando o tema das famílias como motivo central de análise, resulta na realização de uma dessas possibilidades. Não que seja preciso desdenhar a perspectiva histórica, mas o uso exclusivo da mesma seria extremamente restritivo.

Um campo pródigo de exemplo, e de estudos sobre tais exemplos, é o da transposição de elementos formais de uma arte à outra. Tais estudos recebem muitas ressalvas no que tange às analogias vagas e/ou apressadas, como já vimos anteriormente neste mesmo capítulo. Há os casos em que ocorre apenas a mera transposição de nomenclatura de uma arte à outra, sem maiores aprofundamentos ou explicações. Carvalhal (1991, p. 14) lembra que, à exceção de determinados estudos sistemáticos, realizados basicamente entre os comparatistas norte-americanos, as aproximações realizadas costumam ser “episódicas e mesmo intuitivas”. Assim, a simples denominação de um poema como sendo sinfonia, fuga ou sonata, por exemplo, não converte o mesmo na correspondente tipologia musical. A propriedade estrutural de um meio (o poema) nunca será exatamente a mesma do outro meio (a música).

Ainda que haja a possibilidade de serem tecidas analogias e paralelos, de serem examinadas similitudes e imbricações, é certo que se determinado meio pode apresentar características próximas das de outro, não se deve perder de vista a especificidade de cada um deles.

Como adverte Tania Franco Carvalhal:

São estas “transposições” que nos possibilitam estudos de ressonâncias de uma arte sobre outra, a par daqueles que têm por objeto as obras onde duas artes se conjugam ou se encontram: a ópera, o lied, etc. Sem dúvida o estudo e a descrição dos elementos comuns às duas artes é indispensável nesse tipo de investigação porque ele envolve outro tipo de pesquisa, essencialmente estética, que procura articular, no esquema geral das artes, as posições respectivas das formas postas em confronto. (CARVALHAL, 1991, p. 15)

A respeito do estudo da imbricação de formas musicais e literárias, Mühlenfels diz que deveria ser exigido dos mesmos que comprovassem “a *intenção* (grifo meu) do autor realizada na obra literária de copiar literariamente uma forma musical” (MÜHLENFELS, 1984, p. 178). Dois estudos inadequados sobre “Fuga da morte” (*Todesfuge*) (1945), do poeta austríaco Paul Celan, servem de tema para que Mühlenfels advogue a necessidade do estudioso conhecer minimamente uma teoria musical das formas antes de analisar obras em que ocorra a transposição de elementos, como a de Celan, a fim de evitar interpretações prematuras.

Vários autores inspiraram-se na música e/ou tentaram transpor técnicas musicais em suas respectivas obras, tais como Marcel Proust e Thomas Mann. Aldous Huxley, em *Contraponto (Point Counter Point)*, tenta assemelhar a obra literária à música, partindo do título e passando pela estruturação narrativa. Carvalhal considera que os autores que avançam no campo musical o fazem:

[...] não para reproduzirem-na simplesmente mas para, através dela, traduzirem o intraduzível. É nessa colaboração assim enunciada que se

pode entender a presença do componente musical no literário não como algo acessório, constituinte de uma atmosfera mas como elemento integrante e fundamental da criação literária. (CARVALHAL, 1991, p. 15).

Estudos sobre as obras *Tonio Kröger* (1903), de Thomas Mann, e *O lobo da estepe* (1927), de Hermann Hesse, foram desenvolvidos a partir da estruturação das mesmas na forma de “sonata”. Hesse declarou ter imitado o princípio formal da sonata, suscitando o trabalho, elogiado por Mühlenfels, de Theodor Ziolkowski (1965) sobre a obra mais célebre do escritor alemão. Mühlenfels acredita ter Ziolkowski logrado uma revalorização da obra que o público de Hesse inicialmente estranhava devido a sua forma.

Autores como José de Alencar e Machado de Assis utilizam a descrição ou citação de peças musicais (sinfonia, ópera, etc.) para causar efeito narrativo ou estilístico. Tania Franco Carvalhal<sup>6</sup> procura sistematizar a confluência dos discursos literário e musical na obra do Bruxo do Cosme Velho. Carvalhal constata que na obra de Machado “a apropriação de elementos musicais” intenta a tradução de “aspectos fundamentais de seu projeto estético”, valendo-se “da música (e de músicos) para falar sobre a criação literária e seus problemas” (CARVALHAL, 1991, p. 16). O texto é ilustrado com exemplos de obras como o romance *Memorial de Aires* e o conto “Cantiga de esponsais”.

Como já foi visto anteriormente, o estudo das relações entre a literatura e demais artes deve muito à atuação dos comparatistas norte-americanos. Entre eles, um dos nomes mais importantes é o de Ulrich Weisstein, autor do livro *Introdução à literatura comparada* (1968), o qual contém um capítulo intitulado “Iluminação recíproca das artes”, que seria um divisor de águas nos estudos comparados inter-artísticos. Aliado a este capítulo, Weisstein difundiria este ramo da literatura comparada em vários outros artigos de sua autoria publicados nos Estados Unidos e Alemanha ao longo da década de 1970<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> No artigo que vem sendo citado nas últimas páginas, “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar” (1991), especialmente na segunda parte (Machado de Assis: projeto musical e projeto literário).

<sup>7</sup> E um dos importantes artigos da autoria de Weisstein é “Literature and the Visual Arts”, presente no volume *Interrelations of Literature*, organizado por Barricelli e Gibaldi.

No artigo referido, Weisstein executa um competente balanço das relações inter-artísticas ao longo dos séculos, da Antigüidade aos nossos dias, além de fornecer uma importante lista de tipos possíveis de ligação entre diferentes artes. Com ênfase nas relações literárias com as artes gráficas e a pintura e baseado em obras reais, a lista de Weisstein segue abaixo, sendo que alguns exemplos são retirados do texto original e outros são de nossa lavra:

**1. Obras literárias que descrevem ou interpretam obras de arte:** Weisstein exemplifica esta ocorrência com a citação dos chamados poemas icônicos.

**2. Obras literárias que recriam ou literariamente constituem as coisas que elas delineiam:** exemplificado pelos *Caligrammes*, de Apollinaire, e pelos poemas concretos, que consideram o poema como objeto visual.

**3. Obras literárias cuja aparência externa depende parcial ou inteiramente de desenho ou elementos gráficos:** Weisstein cita o caso dos poemas de Ezra Pound que fazem uso de hieróglifos e caracteres chineses, bem como poemas que apresentam uma diagramação especial de letras ou palavras na página.

**4. Obras literárias projetadas para estimular o sentido visual do leitor:** obras ricas em imagens, metáforas, como na poesia imagética.

**5. Obras literárias que buscam reproduzir o estilo de movimentos das artes plásticas:** Weisstein exemplifica esta possibilidade citando o pictorialismo impressionista de Katherine Mansfield e o cubismo de Gertrude Stein em “Retrato de Picasso”.

**6. Obras literárias e artísticas que estão ligadas entre si através de manifestos ou declarações programáticas refletindo um ponto de vista e um propósito comum:** é o caso do futurismo, por exemplo.

**7. Obras literárias em cuja criação foram empregadas certas técnicas ou modos das artes visuais:** tais como o estilo “grotesco” de E. T. A. Hoffmann e o emprego da colagem em poemas e romances.

**8. Obras literárias relacionadas com arte e artistas, sejam eles verdadeiros ou imaginados:** Weisstein cita os exemplos, entre outros, o caso de *Um gosto e seis vinténs* (*The Moon and Sixpence*), de Somerset Maugham, de *Le chef-d'oeuvre inconnu*, de Honoré de Balzac, e a função desempenhada por Michelangelo em “The Love Song of J. Alfred Prufrock”.

**9. Obras literárias que, sem referência direta a obras de arte específica ou a artistas em especial, requerem algum conhecimento em história da arte para**

**uma interpretação inteiramente adequada:** Weisstein lembra o caso de “Sailing to Byzantium”, de W. B. Yeats.

**10. Obras literárias que compartilham temas ou motivos com obras de arte mas não mostram sinal algum de influência tangível, real.** A relação analógica é um dos alvos mais populares nas artes comparadas. É o tipo de estudo do qual emergem meros paralelismos, de acordo com Weisstein.

**11. Obras literárias que, juntamente com outras obras literárias produzidas em uma dada era ou civilização, bem como juntamente à música contemporânea, à pintura, filosofia e assim por diante, demonstram características de um estilo comum:** esta é a idéia subjacente aos estudos do método chamado *Geistesgeschichte*. Como já foi visto anteriormente, René Wellek e Austin Warren discordam da crença em uma completa integração das artes e conhecimentos, além de duvidarem da validade da mera busca de contrários e analogias.

**12. Gêneros sinópticos ou simbióticos:** tais como o emblema, o *livre d'artiste* e, no campo da *Trivialliteratur*, o *cartoon*, os quadrinhos, etc.

**13. Sinestesia:** quando a impressão de um sentido é percebida como sensação de outro. Segundo Weisstein é o correlato psicológico da simbiose artística. Ocorre quando uma obra sugere a presença de elemento ligado a outro sentido, por exemplo, a poesia “imagética”, a poesia “musical”, etc.

**14. Ilustração de livro propriamente dita:** campo fecundo de estudos seriam as ilustrações de Gustave Doré para obras como *A divina comédia*, de Dante Alighieri, e *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

**15. Pinturas, desenhos, entre outros, que remetem a antecedentes literários ou façam parte de um contexto literário sem serem ilustrações completas.** Johann Henry Fuseli (1741-1825) usava temas shakespearianos e românticos em várias obras.

**16. O caso dos *Doppelbegabung*,** ou talentos duplos, que já foi abordado anteriormente, citando os casos de Blake e Michelangelo. (WEISSTEIN, 1982, p. 259-261).

A tipologia das relações inter-artísticas feita por Weisstein é competente e suficientemente ilustrativa das possibilidades que este ramo dos estudos comparados pode render. E as possibilidades ainda são amplas se forem consideradas as relações entre a poesia e a música popular, entre esta última e as

artes plásticas, entre o drama teatral e drama cinematográfico, a literatura e o cinema. Estes tipos de relação não estão contempladas no artigo que já conta duas décadas, período no qual ocorreu considerável expansão tanto teórica quanto analítica no âmbito do comparativismo interdisciplinar.

É interessante vermos o caso de certas obras que mostram de alguma forma relação com um meio diverso ao seu.

### 2.2.1 Alguns exemplos de relações inter-artísticas

O objetivo deste breve levantamento de obras artísticas é apenas didático, mostrando o quão fecundo podem vir a ser os ainda incipientes estudos inter-artísticos. Assim como Weisstein exemplificou diferentes possibilidades de ocorrência de inter-relações das artes, eis uma pequena súmula de ocorrências não ordenadas de acordo com uma tipologia específica como o fizera o comparatista, mas sim para fins meramente ilustrativos.

O cantor norte-americano de música *folk-rock* Don McLean, em seu disco *American Pie* (1971), incluiu a canção “Vincent”, uma homenagem ao pintor holandês Vincent Van Gogh.

McLean, na letra da canção, através do verbo tenta sugerir o universo do mestre da pintura. A primeira referência é o título de um dos quadros mais conhecidos de Van Gogh, *Noite estrelada* (em inglês, *Starry Night*). Em seguida são apresentados versos que se referem a cores e tons (o meio através do qual o artista se expressava), flores (tema recorrente em suas obras) e uma profusão de outras imagens, até a chegada do refrão da canção, que sugere tanto a possibilidade da existência de um problema de incomunicabilidade por parte do artista, como sua luta para manter a sanidade. O texto ainda remete aos auto-retratos do holandês, com seus expressivos olhos azuis, e ao seu suicídio, além de referências a outras obras, sendo o texto expresso pela voz límpida e calma de McLean acompanhada por uma melodia de ritmo lento. O mais importante é que o sobrenome do pintor não é mencionado em verso algum da canção, sendo esta passível de apreciação por pessoas que não possuam os referentes culturais que permeiam o texto, mas oferecendo possibilidades de uma “leitura” mais rica para aqueles que tenham condições de atentar às referências intertextuais.

A música é um filão propício a diversas experimentações, tais como as levadas a efeito pelo cantor brasileiro Arnaldo Antunes. Em 1993, com mais de uma década de carreira como vocalista do grupo Os Titãs, Antunes, admirador da poesia concretista, desenvolveu o projeto de multimídia intitulado *Nome*. O pacote era composto por um livro de poesias/letras, uma fita de vídeo-cassete e um disco. Embora o conjunto resultasse como um todo homogêneo, a especificidade e singularidade de cada um dos meios não foi perdida de vista. Há casos de canções contidas no disco que também foram aproveitadas na forma de videoclipes e cujas letras constam do livro, mas a existência de uma produção em um dos meios não significa um correspondente exato em cada um dos outros, fato que demonstra o caráter experimental do projeto e as virtuais potencialidades de trabalho em diferentes artes. Partes da obra de *Nome* de Antunes foram estudadas na dissertação de Mestrado (UFSC) de Adriane Rodrigues de Oliveira intitulada *Dentro e Fora da Página: a poesia de Arnaldo Antunes*.

Um caso de íntima relação entre poesia e música é o do grupo Secos e Molhados, quando de sua formação clássica: Ney Matogrosso (vocal), João Ricardo (cordas, harmonia e vocal) e Gerson Conrad (cordas e vocal). O grupo realizou em seus dois álbuns homônimos a musicalização de poesias do Modernismo brasileiro e de textos de Julio Cortázar e de Fernando Pessoa.

João Ricardo adaptou os poemas à música de forma que até crianças entoavam temas etéreos e poéticos como se fossem cantigas de roda. O álbum fenômeno de 1973 trazia, além de letras de autoria de componentes do grupo, “Prece cósmica” (Cassiano Ricardo) e “Rondó do capitão” (Manuel Bandeira), o sucesso estrondoso tornado um clássico da música popular brasileira “Rosa de Hiroshima” (Vinicius de Moraes). O disco de 1974 trazia, entre outras experimentações, a versão musicada de “O hierofante” (Oswald de Andrade).

O Secos e Molhados, surgido em um momento em que a poesia perdia espaço em relação à canção, sem deixar de ser um grupo *pop*, provou que não só a poesia deve ser “distorcida em sua tessitura”, como o disseram Wellek e Warren, mas que a música também pode adaptar-se ao verso.

Exemplo diverso é a adaptação do poema “Richard Cory” (1897), do norte-americano Edwin Arlington Robinson, feita por Paul Simon em 1966. A versão da dupla Simon e Garfunkel para o poema, que conta a história do invejado, gentil e rico cavalheiro que comete suicídio com um tiro na cabeça, apresenta diferenças de

estrutura e de versos em relação ao poema. A adaptação a uma melodia apelativa ao ouvido resulta em uma letra mais “musical” do que o poema original, que, apesar de conter rimas, não caberia na sonoridade. A reconfiguração dos versos implica informações um pouco diferentes das de Robinson, sendo a letra “fiel”, no entanto, à imagem do “personagem” expressa pela poesia. Além disso, a alteração estrutural e textual permite a construção de um refrão, marca da música popular, que serve para reforçar a fixação da letra por parte do ouvinte.

Outro interessante exemplo de combinação de elementos de diferentes artes é o da quarta cena da peça *O Macaco peludo* (*The Hairy Ape*), de 1922, de autoria do dramaturgo norte-americano Eugene O’Neill. Na referida cena o protagonista, Yank, um bronco marinheiro que mal consegue se expressar, assume a paradoxal posição da escultura *O pensador*, do francês Auguste Rodin. A referência inter-artística resulta em expressiva imagem, contrapondo a escultura de um homem forte em uma postura de profundo pensar à figura do inculto e embrutecido Yank, que se esforça em vão para conseguir elaborar um pensamento.

Como foi visto, múltiplas são as possibilidades de trabalho no âmbito do comparativismo, uma vez que as ocorrências intertextuais, sejam decorrentes da própria produção da obra, sejam por semelhanças temático-formais, oferecem um vasto campo de abordagens possíveis.

### 2.3 Cinema e literatura: uma íntima relação

Os irmãos Lumière apresentaram a sua invenção no ano de 1895, esta sendo então fixada como a data do nascimento da sétima arte. Nos anos que se seguiram ao surgimento do novo meio de expressão, que um dos irmãos considerou “sem futuro”, as expectativas em relação ao uso do mesmo apontavam para o jornalismo, à perpetuação histórica de pessoas e lugares, à função pedagógica. Como registra Metz, surpreende “que o cinema se tenha tornado antes de mais nada uma máquina de contar histórias, eis o que não tinha sido **realmente** previsto”. (METZ, 1980, p. 113)

Apesar de imprevisto, foi isto o que aconteceu, resultando que a partir do momento em que seguiu o caminho da narrativa o cinema começou a suscitar comparações com a linguagem verbal-literária. É necessário ressaltar que o cinema

sonoro só irá aparecer em 1927, sendo as primeiras três décadas de filmes como que um período de experimentações narrativas: o desenvolvimento da montagem na década de 1910 (D. W. Griffith), o “expressionismo” alemão, entre outras.

Mesmo após este período de experimentações e as novas possibilidades de expressão decorrentes do advento da sonoridade no filme, o cinema é visto com desdém pelos intelectuais. No período que se segue à Segunda Guerra, com o advento do neo-realismo italiano, com o surgimento de revistas críticas como a francesa *Cahiers du cinéma*, o maior intercâmbio Europa-Estados Unidos, entre outros fatores, é que o cinema é elevado à categoria de objeto digno de estudo.

Como o cinema, em seus primórdios, era basicamente freqüentado por pessoas não-cultas ou de classes mais pobres (uma vez que os ricos consumiriam outros produtos culturais), os valores artísticos dos letrados é que foram impostos aos incipientes estudos sobre o cinema, até mesmo por ser esta a classe que costumava ler, escrever ou importar-se com tais assuntos.

Os valores e presunções dos letrados subjacentes aos estudos de cinema seriam expressos basicamente de três maneiras:

- 1) o respeito pela integridade do texto literário original (no caso das adaptações);
- 2) o segundo valor estaria fortemente ligado ao primeiro — uma tendência a preferir o reflexivo e os prazeres estéticos intelectuais em detrimento aos mais estimulantes, sensuais ou passionais;
- 3) o terceiro valor seria o baseado na concepção modernista da singularidade da obra, sem a consideração com as convenções gerais ou com o apelo às massas e seus gestos. (MAST, 1982, p. 280-281)

Com o viés preconceituoso adotado pelos analistas, os filmes de Hollywood tendiam a ser desprezados, ainda que houvesse casos ricos para análise como *Contrastes humanos (Sullivan's Travels)*, do diretor Preston Sturges (1941). Conforme Mast, uma das poucas exceções de filmes de estúdio considerados pelos eruditos é a obra-prima de Orson Welles, *Cidadão Kane (Citizen Kane)*, também de 1941. De certa forma, até hoje o preconceito perdura, como é possível notar a partir de categorizações como “filme de arte”, “filme alternativo”, etc., gêneros supostamente superiores às demais produções.

Gerald Mast defende que para comparar-se filme e literatura é preciso:

[...] começar com uma distinção entre conjuntos formais e a comparação de sistemas (ou meios) de comunicar mensagens. Pedagogicamente e praticamente, a disciplina literária classifica o todo das obras literárias em quatro amplas categorias: (1) prosa de ficção (romance, novelas, contos); (2) peças; (3) poemas (narrativos e líricos) e (4) prosa de não-ficção, uma categoria para qual não há termo comumente aceito. (MAST, 1982, p. 285)

Enquanto as três primeiras categorias poderiam ser descritas a partir de sua configuração gráfica, a última só seria distinta da prosa de ficção pela sua intenção, que é informar ou persuadir sobre fatos. Mas esta simples classificação pedagógica esconde várias subcategorizações que podem oferecer uma classificação mais apurada.

Os estudiosos do cinema, conforme Mast, também usariam uma classificação quadripartite para propósitos práticos e pedagógicos. As categorias são as seguintes: (1) filmes narrativos — histórias ficcionais de longa ou curta metragem; (2) documentários (ou filmes de não-ficção) — cujo objetivo é informar ou persuadir o espectador; (3) filmes experimentais — geralmente de curta metragem, abrangendo uma variedade de propósitos (vanguardas, abstração, etc.); (4) animação.

O comparatista norte-americano realça que, opostamente ao que ocorre na classificação literária, a categorização dos filmes resulta em três classes baseadas na intenção e uma pelo critério formal (animação). E uma vez que duas categorias literárias (peça teatral e prosa de ficção) são análogas a uma categoria fílmica (filme narrativo), por vezes ocorre o reducionismo de conceber a literatura com o conjunto das duas categorias e o cinema como o tipo de filme correspondente, causando um desprezo pelas vastas de possibilidades que os dois meios podem oferecer. E como este trabalho tem como pressuposto as inter-relações artísticas é bom realçar que estas categorias, ou “gêneros”, conforme a preferência, de artes diferentes muitas vezes se hibridizam, se realçam, divergem ou convergem, dependendo da configuração de cada obra. Para citar apenas um exemplo, Ubiratan Paiva de Oliveira, reportando-se aos ensinamentos de Martin Esslin, lembra-nos que:

cinema e teatro são duas expressões diversas de um fenômeno que pode ser definido como artes dramáticas. São modos de expressão que possuem em comum a possibilidade muito maior de fazer uso de todas as outras artes, se comparadas a elas, e realmente o fazem. (OLIVEIRA, 1996, p. 108-109)

Ainda sobre as semelhanças e distinções entre as artes dramáticas Mast tece algumas considerações importantes acerca da comunicação cinematográfica:

Enquanto o sistema comunicativo de um romance é composto de palavras (ou letras e outros símbolos tipográficos), o sistema comunicativo de uma peça é composto de sons e imagens, que adornam e são sugeridos por um texto verbal. Esta distinção traz uma óbvia relevância para o filme, que também comunica-se com imagens e sons e no qual muitos destes sons são discursos humanos. De certa forma, os filmes assemelham-se mais às peças do que aos romances, mas de outras assemelham-se mais aos romances do que às peças. (MAST, 1982, p. 288)

Diferentemente de um romance, e de modo semelhante a uma peça teatral, o filme deve ter uma duração adequada à predisposição de atenção, ao tempo em que as pessoas estão dispostas a investir assistindo-o. E analogamente a uma peça, o cinema mostra pessoas vivas como se estivessem externando seus pensamentos e sentimentos diretamente ao espectador. No entanto, as cenas são “narradas” pela câmera, como se fossem narradas na prosa. As cenas do filme compõem um simultâneo caso de hibridismo da representação dramática com a narratividade verbal.

Como os objetos de estudo desta dissertação são as narrativas literárias de Salinger e a narrativa cinematográfica de Anderson e Wilson, faz-se interessante observarmos as semelhanças e contrastes existentes nos dois tipos de narratividade.

### 2.3.1 A narratividade no cinema e na literatura

Os filmes, antes de materializarem-se através das lentes e do aparato técnico, primeiramente existem na forma de enredo, passando depois à condição de roteiro. O roteiro é um guia, uma orientação virtual para o diretor, que na hora da realização pode escolher ou ser forçado a efetuar mudanças no mesmo.

Louis Gianetti<sup>8</sup> lembra que muitos dos mestres da direção escreviam ou escrevem seus próprios roteiros: Jean Cocteau, Sergei Eisenstein, Ingmar Bergman, Werner Herzog, D.W. Griffith, Charles Chaplin, Orson Welles, Preston Sturges, Woody Allen e Francis Ford Coppola, entre outros. Alguns outros grandes diretores, sem abrir mão do comando na transposição de seus roteiros, agregaram outros escritores para ampliarem as idéias ou argumentos contidos nos filmes: Federico Fellini, François Truffaut e Akira Kurosawa, por exemplo. O autor também ressalta o fato de que poucos dos grandes diretores são totalmente dependentes de outros roteiristas.

Em sua seção dedicada ao ponto de vista a obra é pertinente enquanto suporte teórico para as aproximações cine-literárias por fazer um balanço acurado e bem sucinto das possibilidades narrativas em ambas essas artes. Gianetti lembra que na ficção as “idéias e incidentes são examinados através da consciência e linguagem de quem relata”, seja o mesmo participante ou não da ação, seja ou não seja “um guia confiável para o leitor seguir”. (GIANETTI,1996, p. 381)

Os tipos principais de ponto de vista presentes na literatura são em número de quatro: (1) em primeira pessoa; (2) o onisciente; (3) em terceira pessoa e (4) o objetivo. Comparando com os filmes, o estudioso lembra que “embora existam equivalentes cinematográficos dos quatro tipos básicos de narração”, a ficção cinematográfica tende a seguir a forma onisciente. (GIANETTI,1996, p. 381)

O **narrador em primeira pessoa** relata a sua própria história ou é um observador objetivo que pode ser confiável no relato dos eventos, como Nick Carraway de *O grande Gatsby* (*The Great Gatsby*), de F. Scott Fitzgerald. Por outro lado Huck, narrador de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, não pode ser considerado muito confiável por não ter o distanciamento e nem a compreensão devida acerca dos fatos experienciados.

---

<sup>8</sup> Em seu elucidativo e didático *Understanding Movies*.

Quando um filme almeja usar técnicas narrativas de primeira pessoa, o equivalente à “voz” do narrador literário é o “olho” da câmera. Se na literatura as posições do narrador e do leitor são claramente distintas, no filme o espectador identifica-se com as lentes, de certa forma fundindo-se com o narrador. O efeito da narração em primeira pessoa deveria mostrar a ação pelos olhos da personagem, colocando o espectador na posição de protagonista. Este efeito é obtido em algumas cenas do filme *Quero ser John Malkovich (Being John Malkovich)*, roteirizado por Charlie Kaufmann e dirigido por Spike Jonze. Nas cenas em que as personagens “entram” no cérebro do ator canadense temos o ponto de vista do próprio Malkovich ficcional.

O **ponto de vista onisciente** é aquele em que o narrador não toma parte na história, mas é um observador que sabe de tudo. Além disso, tais narradores têm o poder de abarcarem variados locais e períodos de tempo, revelando o que as personagens sentem, vêem e pensam. Podem ser relativamente separados da história, tal como em *Guerra e paz*, ou tecer comentários, comunicar-se e mostrar-se até mordaz como o narrador de *Tom Jones*. Gianetti considera a narração onisciente como quase inevitável no filme, uma vez que a cada movimento de câmara o espectador recebe um novo ponto de vista a partir do qual avaliar a cena. (GIANETTI,1996, p. 383)

Um narrador que não participa, contando “uma história a partir da consciência de um único personagem” é o que caracteriza a narração em **terceira pessoa**. Se em alguns romances o narrador adentra a mente de um personagem, em outros não ocorre esta penetração. Para ilustrar, Gianetti cita o caso de Elizabeth Bennett, personagem de *Orgulho e preconceito (Pride and Prejudice)*, de Jane Austen. Através da narração são franqueados os pensamentos e sentimentos de Elizabeth, mas não os dos outros personagens. “Só podemos supor o que eles sentem através das interpretações de Elizabeth – que são freqüentemente inaccuradas” (GIANETTI,1996, p. 384). Ou seja, tais interpretações são expressas diretamente ao leitor, mas através da mediação do narrador.

Embora não apresente o rigor com que existe na literatura, há nos filmes um equivalente próximo à terceira pessoa, geralmente em documentários nos quais um comentador anônimo conta-nos aquilo que diz respeito aos personagens retratados.

O último artifício é o do **ponto de vista objetivo**, uma variação do narrador onisciente. Gianetti considera-o o mais imparcial dos quatro tipos de narrador por

este não entrar na consciência dos personagens, reservando-se a reportar os eventos a partir de uma observação exterior, cabendo aos leitores a interpretação dos fatos.

Este tipo de narração é mais ligada ao cinema pelo fato de prestar-se a câmera a este olhar exterior. Segundo Gianetti ele costuma ser “usado por diretores realistas” que lançam mão do *long shot* e “evitam todas as dissertações” ou “comentários” tais como **ângulos**, lentes e filtros.

Além das estratégias narrativas, o cinema e a literatura estão ligados por realizadores que trabalharam com os dois meios. William Faulkner é um dos mais célebres escritores a aventurar-se na escrita de roteiros cinematográficos. Entre 1933 e 1955 fez, em regime de co-autoria, cerca de seis roteiros e em 1960 escreveu, juntamente com Joan Williams, uma peça para a televisão chamada *The Graduation Dress*.

Outro caso de escritor que trabalhou na roteirização cinematográfica é o da norte-americana de origem russa Ayn Rand.<sup>9</sup> Ao contrário de Faulkner, Rand ainda era uma autora inédita, imigrada da Rússia havia seis anos, quando passou a trabalhar com roteiros. Entre 1932 e 1935, e entre 1941 e 1949, a escritora trabalhou para estúdios como Universal, Paramount, MGM e RKO. Um dos seus roteiros, *Vontade Indômita*, foi adaptado do seu próprio romance *The Fountainhead*.

Apesar destes exemplos, a relação mais próxima entre a literatura e o cinema sempre deu-se no campo das adaptações cinematográficas de obras literárias.

### 2.3.1.1 Adaptações literárias

Desde a descoberta da vocação narrativa do cinema, em seus primeiros anos, muitos realizadores dedicaram-se a transpor obras literárias para as telas<sup>10</sup>. Com o advento do filme sonoro as adaptações começariam a tomar cada vez mais lugar em meio aos novos roteiros. Até mesmo pela exigência, por parte do cinema falado, de

---

<sup>9</sup> Autora dos romances *Quem é John Galt?* (*Atlas Shrugged*) (1957) e *A Nascente* (*The Fountainhead*) (1943).

<sup>10</sup> Entre as inúmeras adaptações temos os casos de *Othello* de William Shakespeare adaptado por Dimitri Buchowetzky (1922), de *Nosferatu* de F. W. Murnau, vertido do romance de Bram Stoker (1922), e de *Aurora* (*Sunrise*), também realizado por Murnau a partir de “Viagem a Tilsitt”, de Hermann Sudermann.

um enredo mais elaborado com a inclusão de diálogos, cortes, explicações. Naquele momento era necessário aliar a maestria narrativa e simbólica alcançada por nomes como Murnau às necessidades decorrentes do acréscimo do áudio ao meio visual.

Existem críticos que consideram mais difícil realizar a adaptação de um romance, de um conto ou de uma peça do que escrever um roteiro original. E quanto mais famosa ou quanto maior o nível de excelência inspiradora original, maior a dificuldade de efetuar-se a transposição de meios e maior a cobrança por parte da crítica e dos expectadores familiarizados com a obra. Este talvez seja o motivo pelo qual muitos filmes sejam baseados em ficções consideradas de menor valor. Entre este tipo de obra temos casos de sucessos de público e crítica como *Os 39 degraus* (*The Thirty Nine Steps*), de Alfred Hitchcock, e *Matar ou morrer* (*High Noon*), de Fred Zinnemann.

Sérgio Wolf lembra que o texto adaptado ao meio audiovisual é o produto de uma leitura efetuada pelo diretor, pelo(s) roteirista(s) e pelos atores. Para o comparatismo é muito pertinente a consideração de que:

[...] a consciência de que uma transposição só é uma versão de tantas imagináveis deixa em evidência sua condição provisória, de eleição possível mas parcial, que poderá ou não ser refutada, completada, ignorada por outras transposições que o futuro talvez aporte para confrontá-la; a história do cinema é pródiga nestes casos ou versões múltiplas. (WOLF, 2001, p. 78)

É igualmente importante realçar que esta “condição provisória” da leitura efetuada coaduna-se perfeitamente com a perspectiva intertextual. Como foi visto em citação anterior de Tania Franco Carvalhal, a continuidade literária organiza-se na alternância de esquecimento e memória, prolongamentos e rupturas, cujo percurso pode ser refeito através da operação da intertextualidade. E nada melhor do que através de bons exemplos para obter-se uma noção mínima de como opera

esta propriedade. Para isto é preciso um pouco de didatismo, como o constituído também na obra de Gianetti, *Understanding Movies*.

O autor utiliza-se dos três tipos de adaptação geralmente aceitos por estudiosos, críticos e grande público (livre, fiel e literal), ressaltando que tal classificação é feita apenas por conveniência didática, uma vez que na realidade a maioria dos filmes encontrar-se-ia em um entre-lugar. Esta perspectiva é pertinente, por não ignorar as diferenças existentes entre os meios. Se é possível enquadrar a adaptação cinematográfica em um dos termos didáticos, a especificidade do meio sempre obrigará a fazer-se escolhas no momento da transposição.

A **adaptação livre** é aquela na qual apenas uma idéia, uma situação ou uma personagem foram tirados de uma fonte literária para serem desenvolvidos de maneira independente. O elemento adaptado é tomado como que sendo um arquétipo.

*Ran*, de Arika Kurosawa, transpõe para o Japão medieval *Rei Lear*, de Shakespeare. A peça, por sua vez, já é uma adaptação de uma lenda que circulava na Europa há pelo menos dois séculos quando Shakespeare fez sua releitura.

A televisão, meio ainda desprezado por muitos intelectuais, é fértil campo para as adaptações livres, especialmente no que tange às telenovelas. Entre as adaptações livres podemos destacar o Caso Especial *O besouro e a rosa* e a minissérie *Os Maias*. A primeira, levada ao ar pela Rede Globo em 1993, é adaptação livre de Manoel Carlos que funde os contos “O besouro e a rosa” e “Jaburu malandro”, do escritor Mário de Andrade. Dirigido por Roberto Talma, Ignácio Coqueiro e Guel Arraes, o programa era narrado pelo autor dos contos, interpretado por Marco Nanini.

Adaptação muito criticada foi a do romance *Os Maias*, de Eça de Queiroz. Maria Adelaide Amaral, para criar um núcleo cômico e tramas paralelas, acrescentou ao texto inspirador personagens de outras duas obras do escritor português, *A Relíquia* e *A Capital*. A versão da série em DVD acabou trazendo apenas a trama original, para consolo dos puristas.

A **adaptação fiel** “tenta recriar a fonte literária em termos fílmicos, mantendo-a tão próxima ao espírito do original quanto possível” (GIANETTI, 1996, p. 387). Embora não contenha todos os acontecimentos do romance, impossível devido à extensão do mesmo, exemplo de adaptação considerada fiel é *As aventuras de Tom Jones* (*Tom Jones*), de Tony Richardson (1963). O roteiro de John Osborne

conserva parte considerável da estrutura do romance, seus eventos e personagens principais, sem tornar-se, no entanto, uma mera ilustração da obra original.

Outra obra que pode ser considerada fiel é *As horas (The Hours)* (2002), de Stephen Daldry, baseado no romance do norte-americano Michael Cunningham. O roteiro do dramaturgo David Hare manteve a alternância temporal e os cortes que mostram os paralelismos na vida das três personagens principais.

O terceiro tipo de adaptação, **literal**, está mais restrito a versões de peças teatrais. Compartilhando os dois traços básicos do drama (ação e diálogo), teatro e cinema apresentam diferença na forma de encarar espaço e tempo. A adaptação não pode ser uma mera filmagem de uma encenação. O cinema pode causar um efeito mais expressivo através do uso da edição e de **close-up**, por exemplo, diferindo também na fragmentação espaço-temporal decorrente da divisão do filme em cenas individuais.

Ainda citando Gianetti, é bom realçar que as diferenças entre os três tipos de adaptação são “essencialmente questões de grau”, uma vez que a “forma cinematográfica inevitavelmente altera o conteúdo do original literário”. (GIANETTI,1996, p. 389)

### 2.3.1.2 Cinema e intertextualidade

O comparatista norte-americano Robert Stam é um dos nomes de destaque no campo das aproximações cine-literárias. Nas últimas três décadas Stam escreveu vários livros e artigos sobre o tema.

No artigo “The Antecedents of Film Theory”<sup>11</sup>, 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 tangencie 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 do nosso objetivo de estudo. Ao

---

<sup>11</sup> Presente em: *FilmTheory: An Introduction* (2000).

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”:

A literatura especialmente tem sido freqüentemente 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)

Fato que os puristas esquecem é que o cinema oferece uma riquíssima capacidade combinatória de potencial narrativo e semântico. Os *excêntricos Tenenbaums* (*The Royal Tenenbaums*) é um exemplo de filme que sabe explorar os múltiplos caminhos expressivos permitidos pelo meio audiovisual, fazendo uso de canções, legendas, narrador, etc.

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

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 que mil palavras”, quanto mais válidas serão as centenas de seqüências 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)

Os quatro tipos de debate arrolados por Robert Stam apresentam questões pertinentes abordadas de maneira muito sistemática e didática. No entanto, o grande destaque, segundo o recorte teórico/metodológico efetuado neste trabalho, é a

consideração desta múltipla capacidade que o cinema possui de expressar sua “escrita”. Depois de abordar a narratividade baseado na questão do ponto de vista e dos gêneros e sub-gêneros literários, este trabalho completa seus pressupostos teóricos levando em conta os demais elementos narrativos paralelos à escrita. Até mesmo porque, como lembra Stam, a questão dos gêneros pode ser vista como um aspecto específico da noção mais ampla de “intertextualidade”. Entre as vantagens do conceito de intertextualidade pode-se nomear: o fato de relacionar o texto preferencialmente com outros sistemas de representação do que a um “contexto” amorfo; o fato de evitar a tendência tautológica das taxonomias genéricas (o filme é um *western* por apresentar as características de *western*); o fato da intertextualidade implicar uma relação mais dinâmica com a tradição; a possibilidade de se estabelecer relações dialógicas com outras artes e meios, tanto populares quanto eruditos. (STAM, 2000, p. 154)

Uma vez feita toda esta reflexão acerca do comparatismo, da intertextualidade e das relações inter-artísticas, podemos ver que é possível fazer uma leitura intertextual no âmbito da interdisciplinaridade. Como bem lembra o próprio Stam:

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)

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 novidade teórica que vem a legitimar ainda mais os estudos comparativistas inter-artísticos.

O advento da noção de intertextualidade também voltou a aproximar os demais campos do saber que haviam sido deixados de lado quando da predominância da análise imanentista do texto. Desta forma, ramos como a história, a sociologia, a

psicologia, entre outros, voltam a servir de auxílio aos estudos literários. Esta relação não ocorre mais do mesmo modo que se tornou rotineiro no início do século passado, em que os métodos das demais ciências eram simplesmente transpostos para a literatura. Atualmente os demais saberes enriquecem a crítica e a teoria ao permitirem enfoques diferenciados em relação ao uso exclusivo de tópicos da teoria literária.

Consideramos que para uma boa leitura crítica não é preciso necessariamente seguir a mais recente corrente teórica. É claro que a ciência sempre tenta expandir sua área de conhecimento atualizando-se, levantando novas hipóteses.

No entanto, este trabalho dispõe-se a confrontar/combinar textos teóricos consagrados com perspectivas mais atuais a fim de avaliar obras estéticas contemporâneas. O teórico John Hale<sup>12</sup>, por exemplo, parte da *Poética*, de Aristóteles, para mostrar sua utilidade na análise de diversas produções recentes (livros, programas de televisão e filmes). O caso da *Poética* talvez seja o mais célebre exemplo de como um texto pode ser constantemente relido, sempre com proveito. Mesmo que atualmente não se escreva mais o drama clássico, a *Poética* continua válida, não apenas pelo valor histórico de ter sido a primeira tentativa de teorizar-se a literatura, mas também por seus elementos descritivos, que são quase universais (peripécia, reconhecimento, etc.).

O crítico precisa, com certeza, apresentar coerência e concatenação das idéias na constituição do todo de seu trabalho. Desta forma, ocorre o prolongamento da tradição, resgatando os textos clássicos a novas possibilidades. O trabalho de recorte e escolha das citações é feito de acordo com as necessidades argumentativas do novo texto, com as funções que as mesmas irão desempenhar.

Em um trabalho como este, que propõe-se a construir um diálogo entre diferentes artes e com a tradição crítico-teórica, torna-se inevitável um ecletismo teórico. E este ecletismo é até mesmo fator de enriquecimento da crítica. Este diálogo com a tradição, aqui perseguido, já fora desenvolvido por importantes autores como Tania Franco Carvalhal, Robert Stam e Sandra Nitri. Embora o mesmo não seja original, caso se acredite realmente na possibilidade da prática intertextual, torna-se imperiosa a releitura constante dos clássicos. Somente quem

---

<sup>12</sup> John K. Hale – “*Using Aristotle*” (1998)

conhece os trabalhos antecedentes tem verdadeiras condições de levar adiante novas práticas crítico-teóricas.

### 3 J. D. SALINGER

Nas últimas cinco décadas, J. D. Salinger tem sido um dos escritores mais cultuados pelo público jovem dos países em que é publicado. O sucesso de sua obra trouxe ao autor o *status* de ídolo, fato que levou-o, há cinqüenta anos, a retirar-se da vida pública. Salinger, ao lado da atriz Greta Garbo, tornou-se uma das celebridades mundiais mais reclusas.

#### 3.1 Breve bibliografia

Jerome David Salinger nasceu na cidade de New York em 1º de janeiro de 1919, sendo o segundo filho do casal Sol e Marie Jillich. Ao casar-se com o judeu Sol, a descendente de irlandeses e escoceses Marie muda seu nome para Miriam Jillich Salinger.

Pelo pouco que se sabe de sua infância, Salinger foi um bom aluno, não apresentando sinais de timidez, inclusive sendo eleito “ator mais popular” da colônia de férias Camp Wigwam, no estado de Maine, em 1930.

No período de 1932 a 1934 ele freqüenta a Mc Burney School, Manhattan, New York. Nos três anos posteriores estuda na Valley Forge Military Academy, no estado da Pennsylvania. Em 1935 atua como editor do anuário escolar da instituição, *Crossed Sabres*.

Após a formatura, o jovem Jerome freqüenta um curso de verão do Washington Square College, na New York University, em 1937. Na seqüência, viaja pela Europa, aparentemente para treinar os idiomas francês e alemão aprendidos em Valley Forge. Além disso, Sol pretende que o filho aprenda sobre o seu ramo de negócios, a importação de carnes e fiambres.

Regressando do Velho Continente, Salinger matricula-se por um breve período no Ursinus College, Pennsylvania, em 1938. No ano seguinte, inicia o curso de escrita de contos de Whit Burnett, na Columbia University.

Em 1940, publica seu primeiro conto, “The Young Folks”, seguido, um ano depois, por “The Hang of It” e “The Heart of a Broken Story”.

O ano de 1941, além de ser o mesmo em que Salinger começa a antever uma perspectiva favorável a sua carreira, é aquele em que os Estados Unidos entram na Segunda Guerra Mundial. O jovem escritor alista-se, sendo engajado no ano

seguinte como sargento. Ainda em 1941, a revista *New Yorker* compra seu conto “Slight Rebellion off Madison”, cujo protagonista é um adolescente confuso de nome Holden Caulfield. A narrativa só seria publicada após o término do conflito.

Durante os próximos três anos, mesmo estando no exército, Salinger conseguirá publicar novos contos. Após exercer atividades de contra-espionagem e ser internado por problemas psicológicos, em 1945 o jovem escritor casa-se com a francesa Sylvia, de quem divorciar-se-ia no ano seguinte. Salinger contrairá matrimônio outras duas vezes, com Claire Douglas<sup>13</sup> e com a atual esposa, Colleen.

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 estréia na *New Yorker*, com o anteriormente “censurado” “Slight Rebellion off 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 freqüentemente 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”<sup>14</sup> 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**

---

<sup>13</sup> Mãe de seus dois filhos Margaret ,nascida em 10/12/1955 e Matthew, em 13/02/1960.

<sup>14</sup> Orig.: “this madman stuff that happened to me around last Christmas”. (SALINGER, 1991, p. 1)

também são fingidas, pretensiosas, mentirosas, presunçosas. Porém, como lembra Mollie Sandock, Holden sente repulsa não apenas:

[...] pela sinceridade a auto-promoção 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)

E o próprio Holden também mostra-se 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: “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)

Após o sucesso de *Apanhador no campo de centeio*, Salinger perde o seu sossego. O resultado de anos de trabalho intelectual almejando o êxito como escritor foi a sua transformação em ídolo. E celebridades, como se sabe, não têm direito à privacidade usufruída pelas pessoas comuns, nem contentam a seus admiradores apenas com o fruto de seu trabalho. Os fãs também querem partilhar a vida privada do ídolo.

Esta nova situação conduz Salinger a uma vida cada vez mais reservada. Após o romance, o autor publica o conto “Pretty Mouth and Green my Eyes”, ainda em 1951 e somente em 1953 surge, também na *New Yorker*, a narrativa curta “Teddy”.

Estes dois contos estão presentes no volume *Nine Stories*, surgido também em 1953, ano em que muda-se para Cornish, estado de New Hampshire.

Inicialmente o escritor se adapta bem à nova cidade e à comunidade. No entanto, após conceder uma breve entrevista, que é publicada com um destaque muito maior do que o previsto, Salinger decepciona-se e inicia a sua reclusão.

A partir desse momento, sua ficção toma um novo rumo. Todas as narrativas que viria a publicar a partir daí para a frente teriam membros da excêntrica família Glass como protagonistas.

Antes de iniciarmos a discussão propriamente dita, necessário se faz um resumo de cada obra a ser analisada e seus cruzamentos textuais.

### 3.1.1 Uma peculiar família chamada Glass

“A Perfect Day for Bananafish” é dividido em três partes, sendo composto basicamente por diálogos. A primeira parte tem lugar no hotel de Miami onde o casal Glass — Seymour e Muriel — está hospedado e apresenta esta última conversando ao telefone com sua mãe. Em seguida vemos Seymour, na praia, a conversar com a menina Sybil Carpenter. No terceiro fragmento, ele volta para o hotel, discute com uma mulher desconhecida no elevador e comete suicídio com um tiro ao lado da cama da esposa.

Na primeira parte, através da conversa entre a aparentemente apaixonada Muriel e sua mãe podemos começar a traçar um esboço da personalidade de Seymour. Sabemos que é veterano de guerra; estivera na Alemanha, de onde mandara à esposa um livro de poesia; seu psiquiatra acredita que ele não estava apto a ter alta do hospital do exército; provocara um acidente de automóvel e perguntara à avó de Muriel quando ela iria morrer. Devido a esses fatores a mãe de Muriel quer que a filha volte logo das férias, abandonando o marido.

No entanto, começamos a questionar o apelido que Seymour usa para referir-se à esposa ao vermos a segurança com que Muriel defende o marido e, de maneira absolutamente segura, recusa o convite da mãe. Miss Vagabunda Espiritual (*Miss Spiritual Tramp*) seria o epíteto de quem não exercita as coisas espirituais? Qual a relação de Seymour com estas coisas do espírito? Teria o apelido relação com o fato

de Muriel não ler os poemas em alemão que lhe enviara<sup>15</sup>? Após a conversa telefônica, somos apresentados à menina Sybil Carpenter caminhando pela praia à procura de *see more glass*.<sup>16</sup>

Durante o período em que Sharon e Seymour “contracenam”, temos um pouco mais do caráter do personagem revelado através de suas ações. Apesar do aparente entrosamento entre o homem e a criança, Seymour termina por irritá-la da mesma forma com que irrita os adultos. Ele elogia o maiô azul de Sybil (este, na verdade, é amarelo) e, ao saber que a menina mora em Whirly Wood, Connecticut, illogicamente pergunta se por acaso o local não fica perto de Whirly Wood, Connecticut.

“Franny”, publicado primeiro na *New Yorker* em 1955, e em livro, conjuntamente com “Zooney” em 1961, relata um fim-de-semana, que a caçula da família Glass vai passar com o namorado Lane Coutell, estudante de uma das faculdades da *Ivy League*<sup>17</sup>. Enquanto Franny critica o egoísmo do mundo acadêmico, seu namorado está embevecido com o seu próprio desempenho ao realizar uma monografia sobre Flaubert. A garota, que está tentando alcançar algo “religiosamente grandioso”, entra em choque com a postura do namorado e acaba desmaiando após uma crise nervosa.

Logo no começo do conto podemos ler a carta que Franny enviara a Lane, na qual tenta mostrar mais afeição do que realmente sente. Este comportamento não se explica apenas pela finalidade de agradar o namorado, mas também para que ele supra esta sua carência de atenção. Em contrapartida, Lane também não sente exatamente amor por Franny, mas sim um sentimento agradável pelo que ela representa naquele contexto no qual estão presentes seus colegas de faculdade. Ao mesmo tempo que Lane finge modéstia ao falar sobre sua monografia, Franny também age afetadamente ao dizer que não basta gostar dos poetas professores de sua faculdade, mas sim ter alguém para respeitar.

Significativo no conto é o local no qual a maior parte da ação acontece. O nome do restaurante — **Sickler’s** — remete-nos à palavra inglesa **sick**, cujo campo

---

<sup>15</sup> “He said I should’ve bought a translation or something. Or learned the language, if you please”. (SALINGER, 1953, p. 8)

<sup>16</sup> Trocadilho homófono ao nome do protagonista.

<sup>17</sup> *The Ivy League* é um grupo formado pelas mais antigas e bem conceituadas universidades norte-americanas como Yale e Harvard.

semântico comporta as noções de “enjôo”, “náusea”. Após fazer um comentário altamente iconoclasta dirigido ao mundo acadêmico, Franny refugia-se no banheiro e chora de maneira compulsiva. É a primeira “náusea” de Franny, que aqui revela sentir uma indignação perante o pedantismo e a pretensão intelectual do meio universitário semelhante àquela expressa por Holden Caulfield no romance que antecede este conto na obra do autor.

O segundo enjôo sentido por Franny não ocorre apenas em sentido figurado. Além do enjoativo meio acadêmico, reproduzido no restaurante, Franny revolta-se ao ver seu próprio sanduíche de galinha no prato e os caracóis comidos pelo namorado: *“Franny nodded and looked down at her chicken sandwich. She felt a faint wave of nausea ...”* (SALINGER, 1961, p. 27)

É importante ressaltar que entre um momento de enjôo e outro, Franny sente remorso por ter criticado tão incisivamente o mundo que ela e Lane freqüentam. Contudo, logo em seguida, volta a expressar tudo aquilo que pensa e sente sobre a falsidade acadêmica. Franny acaba portando-se exatamente como seu irmão Seymour, pois, tal como ele, não consegue admitir a intolerância e falsidade que observa existir no mundo adulto.

O fim-de-semana do casal não corresponde às expectativas prévias expressas na carta de Franny. Em vez de diversão conjunta, os dois encontram apenas uma disputa de egos. Resultado disso, um ponto fica claro: assim como no caso de Seymour, Franny não pode ser considerada uma vítima da sociedade. Apesar de estar confusa, ela apresenta as mesmas características que abomina nos universitários, demonstrando considerar-se em um patamar superior ao das demais pessoas que a rodeiam. Talvez justamente por não conseguir portar-se de maneira diferente, mesmo achando que o deva, Franny acaba exaurindo-se mentalmente.

Ponto fundamental da narrativa é a revelação de Franny, dizendo-se atraída pelo livro *The Way of a Pilgrim*, indicado por um professor. O livro tem por protagonista um peregrino russo de trinta e três anos<sup>18</sup> que viajava por todo seu país conhecendo novas pessoas. Um dia o peregrino encontra um estaroste<sup>19</sup> que o ensina a Prece de Jesus (“Lord Jesus Christ, have mercy on me!”), a qual, proferida

---

<sup>18</sup> Provavelmente uma analogia com a idade que Jesus tinha quando morreu.

<sup>19</sup> Chefe comunitário e/ou religioso nas antigas Rússia e Polônia.

continuamente, purificaria suas idéias, mostrando um novo significado para o mundo.

Ao longo da explicação mística, Lane continua a insistir em ler sua monografia para a garota, desta forma evidenciando que tanto um como o outro parece estar preocupado apenas em ser ouvido, ou falar para si mesmo, sem importar-se com o interlocutor. Ao dizer que a ama, Lane provoca o desmaio de Franny. Recuperando os sentidos no escritório do **Sickler's**, Franny depara-se com um namorado mais preocupado com o tempo em que os dois não mantêm relações sexuais entre si do que com o estado físico-mental dela. Ao final do conto ficamos com a imagem de Franny movendo seus lábios silenciosamente, ao que tudo indica proferindo a Prece de Jesus. Seymour encontrou sua paz no suicídio e Franny parece buscar a sua própria paz, de maneira também extremada, nas coisas do espírito.

É preciso ressaltar que, se a intenção de Salinger era continuar a história de Seymour, ao lerem “Franny” quando de sua publicação na *New Yorker*, os fãs do escritor não podiam depreender isto do texto. Não há qualquer referência à família Glass ao longo da narrativa.

O conto publicado na seqüência por Salinger foi “Raise High the Roofbeam, Carpenters”, em 1955, no mesmo ano que “Franny”. Nesta história temos o depoimento de Buddy Glass, recordando o dia de 1942 que seria a data do casamento de Seymour e Muriel.

Na verdade, “Pra cima com a viga, moçada!” é o conto que inicia o encadeamento das duas histórias anteriores, iniciando o compósito que resultaria na saga da família Glass. A formulação dos dados biográficos que põem em relação o conjunto dos contos é engendrada a partir deste marco.

Narrado por Buddy Glass, o conto inicia com a sua recordação de ter cuidado de Franny vinte anos antes, quando ela tivera caxumba. Numa determinada noite, Seymour dispusera-se a ler para a irmã ainda bebê, sob a contestação de Buddy: “*She’s ten months old, for God’s sake*”, *I said. “I know”, Seymour said. “They have ears*”. (SALINGER, 1991, p. 4)

Ficamos então sabendo que a família Glass é composta pelos pais, Les e Bessie (Gallagher) Glass, atores aposentados e seus filhos Seymour, Buddy, Boo Boo, os gêmeos Waker e Walt (morto em 1945, no Japão), Zooey e Franny, na ordem cronológica de nascimento. Todos os irmãos participam de um programa de rádio chamado “It’s a Wise Child” (É uma criança inteligente) a partir de 1927,

quando Seymour contava dez anos e Buddy, oito. A renda do contrato custearia os estudos universitários de todos os sete. Ficamos sabendo ainda de uma curiosidade no comportamento dos irmãos: não datarem cartas.

Em maio de 1942, Buddy recebe a carta de sua irmã Boo Boo dizendo que Seymour iria casar-se com uma moça lindíssima. Também há informações sobre a mãe da garota: *The mother is the end — a finger in all the arts, and sees a good Jungian man twice a week...* (SALINGER, 1991, p. 9)

Seymour não comparece ao casamento e repentinamente Buddy vê-se ajudando os convidados a embarcarem nos carros para sair do local. No automóvel em que embarca partilha da companhia de uma tia de Muriel, Mrs. Silsburn, da Dama de Honra, do marido desta e de um silencioso tio-avô da noiva, que depois acabamos sabendo ser mudo. Permanecendo não-identificado durante o trajeto que os levaria até o apartamento da noiva, Buddy ouve toda sorte de especulações a respeito de seu irmão, inclusive sobre uma possível homossexualidade latente e sua personalidade esquizóide. A Dama de Honra também se refere ao infantilismo de Seymour: “Does that sound like a normal person — a normal *man* — to you? Or does it sound like somebody that’s either never *grown up* or is just an absolute raving maniac of some crazy kind?” (SALINGER, 1991, p. 40)

Após a Dama de Honra descobrir a identidade de Buddy, todos os passageiros abandonam o automóvel e dirigem-se ao apartamento de Buddy e Seymour. Buddy encontra o diário deste, e ao lê-lo no banheiro, depara-se com uma mensagem de Boo Boo, citando um dos escritores favoritos dos Glass:

Raise high the roof beam, carpenters. Like Ares comes the bridegroom, taller far than a tall man. Love, Irving Sappho, formerly under contract to Elysium Studios Ltd. Please be happy happy *happy* with your beautiful Muriel. This is an order. I outrank everybody on this block. (SALINGER, 1991, p. 65)

Através do diário de Seymour, obtemos várias pistas para tentar desvendar os motivos pelos quais ele tornou-se o neurótico do conto original. Sua futura sogra já o considerava esquizóide, consultava psiquiatras e queria saber se existiam casos de loucura na família Glass. Sete anos antes de sua morte (o diário é de 1941) Seymour já sentia-se descompassado dentro da família de Muriel Fedder. A sogra não entende uma observação zen-budista; Muriel o faz feliz mas ele não se julga à altura de retribuir e sua futura esposa quer ser uma dona-de-casa para “brincar de casinha” permanentemente.

Na seqüência, Buddy volta a conversar com os convidados, que descobrem, por telefone, que Seymour e Muriel fugiram juntos. Isto e o fato de Seymour querer procurar um psicanalista deixam a família Fedder feliz. Através das passagens do diário e dos acontecimentos relatados, a idéia que se faz da personalidade de Seymour resulta mais complexa. Além de sua preocupação com religiões orientais, como o zen-budismo, vemos um Seymour um pouco diferente daquele ser carente ao extremo como o presente no conto de 1948.

Em 1957, a *New Yorker* publica “Zooney”, mostrando a recuperação de Franny em relação à crise que sofre em seu conto homônimo. Seu irmão Zachary “Zooney” Martin Glass, após ler uma carta de Buddy e conversar com sua mãe, Bessie, usa a linha telefônica do irmão falecido para conversar com Franny e assim tentar tirá-la de sua depressão.

Salinger usa dois artifícios para tentar costurar o acontecimento principal (o restabelecimento de Franny) à expansão da biografia da família Glass. O primeiro artifício é conceber o conto tal como um filme, montando-o a partir das impressões obtidas de cada um dos protagonistas em momentos distintos. O segundo, é a carta remetida a Zooney por Buddy, que vem a ser o narrador responsável pelo “filme”, quatro anos antes (1951).

Na carta em questão, que Zooney está relendo, revela-se o esforço de Buddy para superar o suicídio de Seymour ocorrido três anos antes, bem como sua preocupação em orientar os irmãos mais novos. Através da carta Buddy aconselha o irmão a ser gentil com os pais; diz manter o velho telefone de Seymour funcionando para poder ver o nome do irmão na lista telefônica e mostra-se inteiramente interessado na educação de Zooney e Franny. Ele considera mais importante que os irmãos mais jovens desenvolvam sua educação espiritual (Jesus, Gautama, etc.) de preferência à cultural (Homero, Shakespeare, etc.).

A releitura da carta é interrompida por Bessie, preocupada pelo fato de Buddy não transferir o telefone para a casa onde mora e, principalmente, com o estado de Franny. Bessie diz que a raiz do enjôo de Franny é o livro que ela passa a carregar consigo constantemente.

Zooey culpa seus “grandes mestres” (Seymour e Buddy) por terem-no transformado, da mesma forma que a Franny, em aberrações, incapazes de conversar com as pessoas sem entediarem-se ou querer discursar para os interlocutores.

Na segunda parte da história, Franny, ao conversar com Zooey, faz um *mea-culpa* por ter arruinado o sábado de Lane e, por conseguinte, o fim-de-semana que passariam juntos. Os irmãos chegam a questionar se não sofrem de um complexo originado na sua participação no programa radiofônico, complexo que explicaria a tendência dos Glass de querer ter o monopólio da palavra e das opiniões. Franny e Zooey chegam a admitir estar comportando-se de maneira errada.

Zooey argumenta com Franny que ela estaria desenvolvendo desavenças pessoais desnecessárias devido às suas ressalvas em relação ao mundo acadêmico, assim como ele o fizera no meio televisivo, seu ambiente de trabalho. Franny sofre uma nova crise nervosa quando o irmão questiona se ela realmente entendera o significado da Prece de Jesus.

Para redimir-se ele vai até o quarto dos irmãos mais velhos e usa o telefone de Seymour para falar com Franny e finge ser Buddy. Franny logo o desmascara e Zooey conta a parábola sobre a “Senhora Gorda”, a qual seria a manifestação viva de Jesus Cristo. Só então Franny consegue dormir em paz.

O conto seguinte é “Seymour”. Trata-se de uma tentativa da parte do escritor Buddy Glass de entender e preservar a memória de seu irmão e companheiro através de uma coletânea de fragmentos, notas e algumas considerações sobre o fazer artístico. Buddy escreve esta “narrativa” em meio a uma crise emocional, tentando recuperar o equilíbrio perdido.

“Seymour” é um conto para iniciados na obra de Salinger, possivelmente tornando-se enfadonho para quem não conhece a biografia dos Glass. Seu tema principal é a exaltação de Seymour e de seus poemas. Também aparecem considerações sobre as artes cênicas (ofício de Zooey) e ao exercício da narrativa (a especialidade de Buddy). Neste último caso, Salinger, mostra-se muito hábil em

desculpar-se por seu experimentalismo, inclusive convidando o leitor avesso a digressões a abandonar a leitura do conto:

Speed, here, God save my American hide, means nothing whatever to me. There are, however, readers who seriously require only the most restrained, most classical, and possibly deffest methods of having their attention drawn, and I suggest — as honestly as a writer can suggest this sort of thing — that they leave now, while, I can imagine, the leaving's good and easy. (SALINGER, 1991, p. 99-100)

O escritor-narrador também defende-se das críticas por ter criado o Seymour “ficcional” (ou meta-ficcional) como um ser quase perfeito aos olhos da família, especialmente aos olhos do próprio Buddy, fugindo da responsabilidade de assumir a criação da personagem:

I feel you *must* have noticed. You may also have noticed — I know it hasn't entirely escaped *my* attention — that everything I've so far said about Seymour (and about this blood type in general, as it were) has been graphically panegyric ... *Had* Seymour no grievous, faults, no vices, no meannesses, that can be listed, at least in a hurry? What was he, anyway? *A saint?*  
Thankfully, it isn't my responsibility to answer that one. (SALINGER, 1991, p. 107-108)

Uma vez que o conto é quase estático, sendo um apanhado de teorizações e análises sobre as obras dos irmãos Glass, sejam poemas, contos ou atuações

cênicas, a citação abaixo é importantíssima por reunir elementos da biografia da família aos aspectos supracitados:

But what I can and should state is that I've written and published two short stories that were supposed to be directly about Seymour. The more recent of the two, published in 1955, was highly inclusive recount of his wedding day in 1942. ... but Seymour himself — the main course — didn't actually put in a physical appearance anywhere. On the other hand, in the earlier, much shorter story I did, back in the late forties, he not only appeared in the flesh but walked, talked, went for a dip in the ocean, and fired a bullet through his brain in the last paragraph. However, several members of my ... family ... have gently pointed out to me ... that the young man, the "Seymour", who did the walking and talking in that early story, not to mention the shooting, was not Seymour at all but, oddly, someone with a striking resemblance to — alley oop. I'm afraid — myself. Which is true, I think, or true enough to make me feel a craftsman's ping of reproof. And while there's no *good* excuse for that kind of *faux pas*, I can't forbear to mention that that particular story was written just a couple of months after Seymour's death, and not too very long after I myself, like both the "Seymour" in the story and the Seymour in Real Life, had returned from the European Theater of Operations. (SALINGER, 1991, p. 112-113)

Entretanto, "*Seymour: An Introduction*" falha enquanto conto. O texto aparenta ser, em muitas passagens, uma espécie de manifesto-desabafo-deboche de Salinger em relação aos profissionais da literatura: estudantes, professores, críticos. O criador da família Glass (ou seu alter-ego, Buddy) chega a criar uma tipologia dos estudantes que se dedicam a "pesquisar" a vida de escritores. O pretexto é as visitas que os fãs de Seymour fazem ao endereço do seu herdeiro intelectual. Fica impossível, para quem possua dados bibliográficos do autor, não ver que Salinger cria um duplo alter-ego (Seymour-Buddy) para desabafar através da obra, uma vez que por não dar entrevistas só pode fazê-lo diretamente aos leitores. Vejamos através de citações os três tipos de estudantes arrolados pelo escritor.

“The first kind is the young man or woman who loves and respects to distraction any fairly responsible sort of literature and who, if he or she can’t see Shelley plain, will make do with seeking out manufacturers of inferior but estimable products. [...] The second kind of young person who actually rings doorbells in the pursuit of literary data suffers, somewhat proudly, from a case of academicitis, contracted from anyone of half a dozen Modern English professors or graduate instructors to whom he’s been exposed since his freshman year.” (SALINGER, 1991, p. 137-138)

A caricatura do mundo acadêmico continua com o comentário sobre o terceiro tipo de estudante que deleita-se sordidamente, podemos dizer, com dados bibliográficos do escritor estudado e esquece-se do principal, a literatura:

“The third kind of person who will be a fairly constant visitor around here, I believe, once Seymour’s poems have been quite thoroughly unpacked and tagged, requires a paragraph to himself or herself. It would be absurd to say that most young people’s attraction to poetry is far exceeded by their attraction to those few or many details of a poet’s life that may be defined here, loosely, operationally, as lurid. It’s the sort of absurd notion, though, that I wouldn’t mind taking out for a good academic run someday. I surely think, at any rate, that if I were to ask the sixty odd girls (or, that is, the sixty-odd girls) in my two Writing for Publication courses — [...] — to quote a line, any line from “Ozymandias”, or even just to tell me roughly what the poem is about, it is doubtful whether ten of them could do either, but I’d bet my unrisen tulips that some fifty of them could tell me that Shelley was all for free love, and had one wife who wrote “Frankenstein” and another who drowned herself. (SALINGER, 1991, p. 139)

E as falhas do conto não resumem-se apenas a este tipo de comentário. A tentativa de Buddy em descrever fisicamente o irmão Seymour arrasta-se por quase vinte páginas recheadas de digressões. Não é a toa que o crítico Steven Marcus, na edição de estréia da *The New York Review of Books* (01/01/1963), observa que o título deveria ser “Seymour – A Disaster.” Sobre tal “desastre”, Marcus comenta:

Escrito em uma prosa tão deliberadamente provocante e entediante a ponto de ser quase impenetrável, ele rodeia e volteia e chega a lugar algum. Obcecado com o personagem e com o suicídio de Seymour, Salinger parece de um lado em perigo de ser engolido pelo mito que criou. Mas de outro, e no grau em que sua obsessão intensificou-se, o seu assunto tornou-se extremamente atenuado e ele pode extrair quase nada de Seymour. (MARCUS, 2003, p. 2)

Uma passagem extraída do texto do próprio Salinger corrobora essa crítica. Quando em “*Seymour: An Introduction*”, Buddy tenta recuperar-se de uma hepatite e sua crise criativa deparamo-nos com uma observação que parece uma espécie de desculpa da parte de Salinger. O autor aparenta estar perdido em seu brinquedo:

The first night, just this last week, that I felt quite hale and bullish enough to go back to work on this Introduction, I found that I'd lost not my afflatus but my wherewithal to continue to write about Seymour. *He'd grown too much while I was away.* It was hardly credible. From the manageable giant he had been before I got sick, he had shot up, in nine short weeks, into the most familiar human being of my life, the one person who was always much, much too large to fit on ordinary typewriter paper — any typewriter paper of mine, anyway. (SALINGER, 1991, p. 151)

É importante, entretanto, ressaltar a opinião de Warren French acerca da identificação, por parte do leitor, de conexões entre o personagem Seymour e o escritor Salinger. French observa que procurar o material autobiográfico na obra nos afasta da “reiterada distinção que Salinger faz entre arte **autobiográfica** e arte **pessoal**: a primeira é extraída de sua vida real; a segunda, da vida que ele imagina que gostaria de levar.” (FRENCH, 1966, p. 161). Há passagens em que o narrador Buddy defende tal distinção, por exemplo: “[...] the more personal Seymour's poems

appear to be, or *are*, the less revealing the content is of any known details of his actual daily life in this Western World". (SALINGER, 1991, p. 133)

Após a publicação de Seymour, Salinger reuniria os últimos quatro contos em dois volumes: *Franny and Zooey* (1961) e *Raise High the Roof Beam, Carpenters, and Seymour: An Introduction* (1963).

Uma vez estipulado o conjunto ficcional após a publicação de "Seymour", alguns anos após Salinger romperia seu silêncio autoral pela última vez com aquela que permanece sendo sua derradeira publicação, ainda inédita na forma de livro: "Hapworth 16, 1924". Quebrando um jejum de oito anos, o conto aparece em 1965, na mesma *New Yorker* que tinha publicado os "capítulos" anteriores da saga da família Glass.

O texto é composto de quatro breves parágrafos de apresentação escritos por Buddy Glass, que se apresenta e declara pretender datilografar nas páginas subseqüentes uma cópia exata de uma carta que seu falecido irmão Seymour escrevera em 1924 de um acompanhamento de férias chamado Simon Hapworth. Buddy também declara estar preparando um conto longo sobre uma festa em que ele, seu irmão e seus pais estiveram em 1926. No quarto parágrafo ele repete que irá fazer uma cópia exata da carta em suas mãos: "... I mean to type up an exact copy of the letter, word for word, comma for comma, beginning here". (SALINGER, 2003, p. 1)

A carta que segue à introdução de Buddy, escrita por Seymour, então com sete anos de idade, é composta por mais de vinte mil palavras. Nela o personagem mostra todos os seus dons. Estando com a perna machucada e recluso em sua cabana, o menino dedica-se a exercitar seus dons de escriba desenvolvidos após a leitura de um manual. Ao longo do texto, o primogênito dos Glass mostra-se saudoso de casa e mostra mais de uma vez que só sente-se realmente bem ao lado de seus consangüíneos.

A figura de Seymour é mostrada como exemplo de precocidade não apenas intelectual, mas também sexual, ao comentar seu desejo pelas mulheres. No quesito intelecto, vemos Seymour solicitar a seus pais que sua amiga bibliotecária Sra. Overman mande uma lista de seus autores favoritos para o acampamento. Entre outros autores, o menino solicita George Eliot, Thackeray, Jane Austen, as irmãs Brontë, Gustave Flaubert, Balzac, Maupassant e Marcel Proust.

Outro dom que Seymour demonstra possuir é o da profecia. Além de referir-se a uma festa que ainda aconteceria (a qual Buddy alude na apresentação) ele é capaz de comentar o período em que ocorreria sua morte.

Apesar do âmbito do artifício ser diverso e da função divergir, o fato de o conto ser a reprodução de um texto já preexistente o aproxima de “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges, no qual o protagonista se investe da missão de reescrever trechos da obra-prima de Cervantes. O texto de Menard embora seja o “mesmo”, ou igual ao de Cervantes, é “outro”. A mudança do contexto de produção altera o sentido da obra.

Além disso, a reescrita da carta corrobora a hipótese de que a consciência autoral de Buddy em desenvolvimento desde “Pra cima com a viga moçada!” seria o fator que irá desencadear o feixe de relações que forma o compósito da saga dos Glass. Ao escrever o que já está escrito, Buddy passa a ser autor, assumindo o lugar de seu irmão, passando o texto igual a ser diferente, tal como o Quixote escrito pelo personagem borgeano.

Entre outros dados importantes, fica-se também sabendo que o nome de Boo Boo é Beatrice e que Buddy é W.G.Glass.

Além desses seis contos que constituem a saga da família Glass existem duas outras histórias periféricas que podem servir de apêndice à lenda dos irmãos. “Lá embaixo, no bote” (“Down at the Dinghy”), presente em *Nove histórias (Nine Stories)*, mostra Boo Boo Tannenbaum (*née* Glass) tentando lidar com o hábito do seu filho Lionel fugir de casa. No período em que decorre a ação, Lionel está refugiado no barco da família, após ter ouvido uma conversa sobre seu pai entre as empregadas. “Uncle Wiggily in Connecticut”, outra das *Nine Stories*, mostra Eloise Wengler como protagonista. Se seu espirituoso namorado, Walt, não tivesse morrido no Japão, em um estúpido acidente durante a Segunda Grande Guerra, ela não teria casado com um sujeito deprimente como seu marido. O destino deste Walt que é referido no conto é “idêntico” ao de Walt Glass.

### 3.2 Salinger e seus precursores

Não é possível precisar se J. D. Salinger, ao escrever o conto sobre o suicídio de Seymour Glass, já concebera a idéia de reutilizar o acontecimento e o próprio personagem para desenvolver um mundo ficcional particular para a família Glass.

No mesmo ano em que “Um dia ideal para os peixes-banana” vem a público, a revista *Woman’s Home Companion* compra uma história sobre a família Glass intitulada “Ocean Full of Bowling Balls”. Uma vez que o editor recusa-se a publicá-la, Salinger resgata os originais.

Anteriormente aos membros da família Glass, um outro personagem criado pelo autor, Babe Gladwaller, já aparecera em mais de uma aventura. O soldado Babe protagoniza os contos “The Last Day of the Last Furlough”, “A Boy in France” e “The Stranger”. Warren French considera o primeiro desses três um dos melhores contos não publicados em livro por Salinger, mas acha que as duas seqüências “não estão à altura do original” (FRENCH, 1966, p. 85). O primeiro dessa série original narra os últimos momentos de Babe antes da partida para a Segunda Guerra Mundial e a sua relutância em abandonar a despreocupação da infância, mostrada pelo apego a sua irmã Mattie e seus interesses em comum; o segundo mostra o soldado passando a noite em uma trincheira, preocupando-se com coisas fúteis. O terceiro e último mostra-o após o conflito, cuja experiência “não o modifica nem fisicamente nem mentalmente”. (FRENCH, 1966, p. 64)

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”, estréia 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.

O artifício de inserir os mesmos personagens e/ou elementos em mais de uma produção literária não constitui uma inovação da parte de Salinger. Vários escritores dispuseram-se a compor obras poéticas e coleções de histórias que formam interessantes conjuntos de relação entre suas partes e o todo.

Desta forma, apesar de podermos ler cada peça em separado, a leitura linear do conjunto ficcional é o melhor modo de abrangermos o efeito da composição

pretendido pelo autor. James Joyce, Edgar Lee Masters, Sherwood Anderson e Ernest Hemingway, entre outros, são alguns dos escritores que souberam desenvolver esta inter-relação em suas obras, cada qual de maneira diversa do outro.

O crítico David Daiches ressalta similaridades e contrastes, com ênfase maior nas primeiras, entre os diversos contos que compõem *Dublinenses (Dubliners)* (1915), bem como as diferenças entre esta e as demais obras de James Joyce, tomando como parâmetros aspectos formais e estilísticos:

As histórias curtas que compõem este livro possuem certos aspectos comuns em objetivo e técnica; elas são realistas em um certo sentido e possuem um até certo ponto extraordinário equilíbrio de tom e textura, sendo o estilo aquele meio neutro o qual [...] exprime com bastante adequação a história dada em sua própria atmosfera e com suas implicações. (DAICHES, 1963, p. 81)

Contudo, não é apenas nos aspectos estilísticos que a obra de Joyce forma um conjunto coeso. Na verdade o escritor irlandês defende uma tese ao longo do volume: mostrar a paralisia que tomara conta da cidade de Dublin. Em sua correspondência, é possível encontrar a defesa da obra feita pelo próprio Joyce perante o seu editor, Grant Richards, que inicialmente recusara o volume :

Minha intenção era escrever um capítulo da história moral do meu país, e escolhi Dublin como cenário porque essa cidade me parecia ser o centro da paralisia. Tentei apresentá-la ao público indiferente sob quatro de seus aspectos: infância, adolescência, maturidade e vida pública. As histórias estão dispostas nesta ordem. (JOHNSON, 1982, p. 7)

Outro autor que cria um universo ficcional, no sentido de desenvolver a inter-relação de diferentes obras, é o poeta norte-americano Edgar Lee Masters (1869-1950). Em sua obra-prima *Spoon River Anthology* (1915) ele desenvolve uma coletânea de versos sobre mais de duas centenas de pessoas sepultadas no cemitério da pequena cidade fictícia que fornece o título ao livro.

Os poemas são epitáfios em verso livre que apresentam um tom bem diferente das elogiosas mensagens geralmente presentes nas lápides de cemitério. Cada poema expressa as memórias póstumas do personagem que o intitula, sendo os versos compostos com um tom quase que invariavelmente irônico. Apesar de conter belos poemas individuais, só a leitura do conjunto de *Spoon River Anthology* é capaz de revelar na sua totalidade a força do retrato que mostra o desperdício da vida vista através de uma perspectiva a partir do além-túmulo.

Sherwood Anderson (1876-1941) também “constrói” sua cidade fictícia em sua mais conhecida composição, *Winesburg, Ohio* (1919). Anderson pretendia criar sua própria maneira original de narrar, podendo o conjunto das histórias contidos nesse volume ter resultado num gênero híbrido, visto por alguns como série de contos, por outros, como romance. Jean Frantz Blackall comenta que:

Tal forma reúne histórias individuais as quais refletem sobre e modificam uma a outra para criar um efeito total muito mais rico e mais complexo do que suas partes. Anderson integra suas histórias o mais obviamente por seu tema partilhado, o grotesco, mas também por outros motivos insistentemente recorrentes, tais como solidão, isolamento, a falha na comunicação, e experiências sexuais frustrantes ou comprometedoras. (BLACKALL, 1994, p. 1056)

Além desses fatores, outro elo de ligação entre os contos é a figura do “protagonista” George Willard, um jovem repórter que aparece na grande maioria das histórias. O trânsito de personagens como Kate Swift, Dr. Reefy, Reverendo Curtis Hartman e o próprio George Willard em diversas histórias proporciona em alguns contos diferentes perspectivas para um mesmo fato.

Ernest Hemingway (1898-1961) também é outro escritor norte-americano a criar um mundo ficcional inter-relacionado. Sua personagem Nick Adams aparece em um número considerável de contos. Através de diversas narrativas curtas vimos a saber sobre a infância, a adolescência e a vida adulta de Nick. Quando coletados em um só volume os contos formaram a obra que tem por título *The Nick Adams Stories*.

Não é possível afirmar que estas obras e autores tenham influenciado diretamente o desenvolvimento do conjunto de contos composto por Salinger. No entanto, assim como Borges ressaltou a relação de Kafka com seus precursores, é possível dizer que, ainda que não exista influência direta, Salinger “modifica nossa concepção do passado” (BORGES, 1999, p. 98). Desta forma, pode-se constatar a existência de uma tradição, nas letras de expressão inglesa do século XX, constituída por obras que não obstante serem independentes, apresentam uma relação muito forte entre si, formando conjuntos ficcionais que, via de regra ressaltam seu valor artístico.

### **3.3 A composição da saga**

O fato de J. D. Salinger ter sido ator infantil pode ter deixado resquícios de influência das artes dramáticas na composição de seus contos. Os escritores em geral apreciam ver suas obras transpostas para o teatro, e, particularmente no século XX, para o cinema.

Segundo Ian Hamilton, Salinger considerou-se bem-aventurado quando seu conto “The Varioni Brothers”, publicado no *Saturday Evening Post* em 1943, causou certa repercussão em Hollywood. A narrativa conta a história de gênios que desperdiçam seus talentos nos anos 20. O romancista “puro” Joe Varioni escreve letras para as canções do irmão Sonny. Após Joe ser morto por um bandido, Sonny tenta coletar os fragmentos dos textos que o irmão deixara a fim de compor a obra-prima que ficara inacabada. (HAMILTON, 1990, p. 77)

Todavia, não seria com este conto que uma obra de Salinger seria transposta a outro meio. O autor escreveria outras histórias com potencial dramático, entre elas “Um dia ideal para os peixes-banana”. No conto que inicia a saga da família Glass existe um potencial dramático considerável. O narrador serve basicamente para

situar as personagens no espaço (um hotel litorâneo na Flórida) e no tempo (verão de 1948). Os demais elementos textuais são proferidos através de diálogos dos protagonistas.

Talvez Salinger tenha alcançado esta economia narrativa com vistas à dramatização ou, quem sabe, roteirização cinematográfica. Contraditoriamente, algumas personagens do autor experimentam sensações negativas em relação ao cinema. Entretanto, se há um provérbio que diz “quem desdenha quer comprar”, como o demonstra Hamilton, Salinger queria comprar, ou melhor, ser comprado. E quando finalmente um de seus contos é comprado, a transposição resulta livre demais: *My Foolish Heart*, adaptação do conto “Uncle Wiggily in Connecticut”, produzido por Darryl Zanuck e roteirizado por Julius e Philip Epstein, “apresentava uma franqueza incomum nas produções de Hollywood. Ainda assim, subverteu o original de Salinger de várias maneiras” (FRENCH, 1966, p. 43). Quanto a esta adaptação Hamilton informa que:

Salinger brincou com galhardia que, se Hollywood filmasse *Bananafish*, sem dúvida Edward G. Robinson ficaria com o papel de Sybil. Mas ele estava furioso — não só com Hollywood, desconfia-se, mas consigo mesmo por ter deixado tudo isso acontecer. (HAMILTON, 1990, p. 110)

O filme estréia em 1950, época em que Salinger esmera-se na redação final de *O apanhador no campo de centeio*. Talvez por isso Holden despreze tanto o cinema, embora apresente certa cultura cinematográfica. Ainda segundo Hamilton, a personagem D. B., irmão de Holden, “personifica o lado de Salinger que quase se deixa prostituir pelo sucesso.” (HAMILTON, 1990, p. 110)

A tendência dos autores de narrativas curtas tradicionais (como é o caso do Salinger de *Nove estórias*) é lançar mão do narrador onisciente. Não que o conto não comporte a experimentação do narrador, como ocorre freqüentemente no romance contemporâneo. É importante ressaltar, no entanto, que a partir do conto

“Um dia ideal para os peixes-banana”, a prosa de Salinger fica mais afeita à psicologização das personagens, e cada vez menos sintética no que tange à narrativa.

O narrador onisciente de “Franny”, para obter um maior grau de eficácia narrativa, permite ao leitor conhecer o conteúdo da carta que a protagonista escreve para Lane. Mais importante para a formatação da lenda dos Glass do que a narração deste conto, contudo, é o desfecho do mesmo. “Franny”, assim como “Um dia ideal para os peixes-banana”, apresenta um final aberto a diferentes interpretações. Quando o conto é publicado suscita muitas indagações. Críticos e leitores questionavam se as náuseas de Franny seriam decorrentes de uma gravidez. Outras suposições indagavam sobre o cunho religioso da crise nervosa da garota ou sobre a responsabilidade de Lane em tal crise.

Provavelmente em decorrência de seu sucesso, Salinger passa a ser mais seletivo, publica menos freqüentemente e esforça-se para atingir uma maior elaboração narrativa. Desde a conquista do contrato com a *New Yorker*, Salinger torna-se mais exigente com o seu próprio trabalho. O público da *New Yorker*, composto por leitores mais sofisticados, não é do tipo que exige histórias bem explicadas e previsíveis. Talvez por possíveis concessões feitas às revistas voltadas ao grande público é que as histórias publicadas anteriormente nas mesmas não tenham sido coletadas em livro.

Em “Pra cima com a viga, moçada”, surge o narrador em primeira pessoa chamado Buddy Glass. Publicando esta história, Salinger chega à terceira parte de sua saga, que apesar de aparentemente ter como tema principal a vida de Seymour, mostra esse último em ação apenas no primeiro conto. O que realmente permeia os dois contos subseqüentes ao do suicídio de Seymour é o esforço por parte dos irmãos Glass em “reter e aplicar as ecléticas verdade religiosas das quais a memória” do irmão mais velho os recorda. (FRENCH, 1994, p. 882)

Em “Zooney”, Salinger conta a história a partir do ponto de vista de Buddy, mas apresentando um truque introdutório. Antecipando que a extensa carta lida por Zooney Glass ao longo da história lembra o estilo do narrador, o mesmo comenta que:

[...] the general reader will no doubt jump to the heady conclusion that the writer of the letter and I are one and the same person. Jump he will, and, I'm afraid, jump he should. We will, however, leave this Buddy Glass in the third person from here on in. At least, I see no good reason to take him out of it. (SALINGER, 1961, p. 50)

Se é interessante a crescente preocupação e esmero da parte de Salinger a respeito da narração, é importante ressaltar que a partir de “Pra cima com a viga, moçada”, o autor passa a tornar-se prolixo. E este defeito continua em “Zooey”, atingindo a culminância em “Seymour: uma introdução”. As minúcias e citações excessivas, presentes especialmente nos últimos dois contos podem contribuir para enriquecer a biografia da família, mas também podem incomodar os leitores menos pacientes. O próprio escritor possui consciência disso quando, em trecho anteriormente citado, convida os leitores a abandonar a leitura.

Em introdução a um livro sobre J. D. Salinger, o crítico Harold Bloom considera impossível reler “Seymour: uma introdução” devido ao fato de que o narrador Buddy, “nunca sabe quando parar, e novamente quem pode tolerar este tipo de espiritualidade convencida?” (BLOOM, 1999, p. 9)

O ponto positivo é que a cada conto nossa percepção de cada um em relação ao conjunto altera-se consideravelmente. O próprio Salinger chama a atenção para isso quando coloca a autoria de “Um dia ideal para os peixes-banana” nas mãos do escritor-narrador Buddy Glass. O jogo narrativo de Salinger muda o significado dos contos anteriormente publicados ao inserir novos dados nas histórias subseqüentes. A longa citação extraída do conto “Seymour”, aqui apresentada anteriormente (p. 64), é uma grande prova deste jogo. Naquele trecho, o narrador Buddy assume a autoria de “Um dia ideal para os peixes-banana” e de “Pra cima com a viga, moçada”, fazendo uma análise contrastiva dos mesmos. A leitura que os membros da família Glass fazem das duas histórias indicam um Seymour diferente do “real”. A representação ficcional de Seymour, segundo a família, estaria na verdade muito semelhante à do próprio Buddy. O narrador-autor acaba por justificar a semelhança dizendo que a primeira história, na qual Seymour aparece em carne e osso, foi escrita logo após a morte dele, não muito tempo após o retorno da temporada em que serviram ao exército na Europa.

Salinger assim inscreve-se na tradição da reflexividade ou anti-ilusionismo, cujas origens Robert Stam remete à era clássica. Segundo o crítico norte-americano

O ilusionismo finge ser algo mais do que mera produção artística; ele apresenta seus personagens como pessoas de verdade, sua seqüência de palavras ou imagens como tempo verdadeiro, e suas representações como fato sólido. A reflexividade, por outro lado, aponta sua própria máscara e convida o público a examinar seu desenho e textura. As obras reflexivas rompem com a arte enquanto encantamento e chamam a atenção a sua própria artificialidade como constructos textuais. (STAM, 1992, p. 1)

O narrador do conto “*Seymour: An Introduction*”, Buddy, ainda tenta documentar o processo de sua escrita indicando datas ou, melhor, marcando o tempo em que interrompe ou prossegue o texto: “Between the last paragraph and this, just over two and a half months have gone by, Elapsed”. (SALINGER, 1991, p. 149); “This is Buddy Glass back on the page” (p. 161); “Will it be too rash of me, though, to tell the reader what I intend to do, beginning tomorrow night?” (p. 162); “This is tomorrow night, and I’m sitting here, it goes without saying, in my tuxedo”. (p. 163); “Another night. This is to be read, remember. Tell the reader where you are. Be friendly — *you never know.*”

O intento aqui é que estas passagem, além de veracidade ou credibilidade, mostrem juntamente as incongruências e hiatos da construção textual. Como podemos depreender destas citações e das anteriores extraídas do mesmo conto há uma discrepância entre a minuciosidade com que a representação ficcional da realidade é composta e a sucessão de rupturas no contínuo textual. French questiona o motivo que leva Salinger a “destruir o proscênio”, a apagar as fronteiras entre o real e o ficcional:

Que tipo de experiência essa estória (sic) nos oferece? A experiência, é claro, de conhecermos a Seymour. Salinger está enamorado do personagem, e gostaria que nós também nos enamorássemos dele — que pensássemos nele, na verdade, não como um personagem, mas como um homem real. Portanto, abaixo o proscênio. (FRENCH, 1966, p. 160)

E além da estratégia reflexiva, a “fusão” ficcional de Seymour e Buddy é outro fato importante que altera o conjunto de obras. Especialmente em “Zooey”, sem contarmos o conto “Seymour”, Buddy apresenta-se, ou é apresentado, como o guardião do espólio intelectual e artístico de Seymour. O companheirismo entre os dois irmãos, conforme podemos ver ao longo dos diferentes contos, transforma Buddy em um profundo admirador e discípulo do irmão sobre cuja vida se projeta. Esta projeção resulta na sua dificuldade em distinguir entre a alteridade e a individualidade. É importante ressaltar aqui a observação feita por Zooey, no conto cujo título leva seu nome, afirmando que Buddy imitava tanto a Seymour que só faltava dar um tiro na cabeça.

O crítico Howard Harper Jr. defende que “a consciência de Buddy em desenvolvimento é o que resta de tema real da saga” (HARPER JR., 1972, p. 63). Considerando-se esta perspectiva, pode se dizer que a psicologização gradual da ficção salingeriana é grandemente responsável pelo enriquecimento do feixe de inter-relação dos contos.

Interessante interpretação sobre o conjunto de histórias que tratam sobre os irmãos Glass é a feita pelo indiano Som P. Ranchan. O crítico, conhecedor da filosofia oriental, interpreta a saga como um exercício de escrita Vedanta, trazendo o aspecto religioso ao primeiro plano. Ranchan adverte que “Vedanta não é religião em particular, mas uma experiência universal a ser encontrada na verdade básica de todas as religiões” (RANCHAN, 1989, p. 2). Desta forma, Salinger, estudioso das religiões orientais, conseguiria realizar o feito de trazer a mensagem vedântica para a vida cotidiana através de uma família fictícia de New York. E o maior triunfo da parte de Salinger, conforme Ranchan, em transformar o “Vedanta em realidade é colocar no centro a Mãe que é a visão de Shiva, a primeira vedantista” (RANCHAN, 1989, p. 106).

## 4 WES ANDERSON E OWEN WILSON

Em menos de uma década de atuação na indústria cinematográfica, o diretor Wes Anderson e seu co-roteirista e ator Owen Wilson conquistaram posições destacadas em Hollywood, sendo responsáveis por filmes marcadamente autorais no ambiente dos grandes estúdios.

### 4.1 Wes Anderson

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. Seus pais separam-se quando ele conta oito anos.

Anderson encena elaboradas peças no âmbito escolar, geralmente adaptações de filmes e seriados de televisão. Outra atividade a qual se dedica é a realização de pequenos curtas no sistema Super-8. Cursa o secundário na escola St. John, cenário de seu segundo longa-metragem, *Três é demais (Rushmore)*. É na biblioteca dessa instituição que passa boa parte de seu tempo. Lá encontra 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 é estudar em alguma faculdade da *Ivy League*, mas é rejeitado pelas universidades Princeton, Brown e Dartmouth. Acaba estudando na Universidade do Texas em Austin. Contrariamente à expectativa, em vez de tentar algum curso ligado às artes audiovisuais, começa a cursar Filosofia. Ao participar de um seminário sobre escrita teatral torna-se amigo do colega Owen Wilson, com quem possui interesses em comum.

### 4.2 Owen Wilson

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 é transferido para a Thomas Jefferson School, e posteriormente, a uma academia militar no Estado do Novo México.

Freqüentando a Universidade do Texas torna-se amigo de Wes Anderson. Partilhando gostos como a escrita de peças teatrais e a paixão por filmes clássicos dos anos 70, chegam a ser companheiros de quarto. Enquanto Wilson atua em produções locais, Anderson desenvolve suas habilidades trabalhando em uma rede local de televisão.

### 4.3 Anderson e Wilson

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

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

A estréia hollywoodiana, mal divulgada pela Columbia, fica pouco tempo em cartaz e arrecada cerca de um quinto do dinheiro investido. Trata-se de *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 freqüentemente 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 recebe 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 garante a Anderson um contrato de baixo orçamento livre de interferências por parte dos executivos. Paralelamente ao trabalho no roteiro, Wilson inicia 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 é entusiasmada e ele recebe, quando de sua estréia, em 1999, o epíteto de “melhor filme do ano” por parte da prestigiada revista *Première*.

*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 dois 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 apaixonam-se pela bela 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. Então, Fischer começa a reavaliar suas atitudes e passa a resolver seus problemas.

#### 4.4 Os excêntricos irmãos Tenenbaum

*Os excêntricos Tenenbaums* (*The Royal Tenenbaums*) é a história dos irmãos Chas, Margot e Richie, filhos da arqueóloga Etheline e do advogado Royal. Os três irmãos são crianças precoces e muito inteligentes. Chas é um especialista em finanças, a filha adotiva Margot é dramaturga e Richie “Baumer” é campeão de tênis. Após a separação do casal, Etheline dedica-se primordialmente à criação dos filhos. O patriarca Royal é uma espécie de estraga-prazeres de sua prole. Como bem realça o narrador do filme, “o brilho dos jovens Tenenbaums foi apagado por duas décadas de traição, fracasso e desastre”. (ANDERSON; WILSON, 2001, p. 16)

Ao término do **flashback** inicial vemos o resultado destas duas décadas. Chas (Ben Stiller) é um recém-viúvo pai de dois meninos que sobreviveram ao acidente de avião que matou sua esposa. Traumatizado, pratica simulações de incêndio com os filhos no meio da noite. Consciente de seu problema, resolve voltar ao lar materno.

Margot (Gwyneth Paltrow) é uma jovem depressiva que, além de trair seu marido (Bill Murray) com o amigo Eli Cash (Owen Wilson), tranca-se no banheiro para fumar às escondidas.

Richie (Luke Wilson) é um desleixado, exilado voluntário em cruzeiros oceânicos intermináveis. Através de seu longo cabelo e barba crescida tenta esconder o amor que sente pela irmã adotiva. O auto-exílio foi imposto um dia após o casamento de Margot com o neurologista Raleigh St. Clair, quando foi derrotado na final do U. S. Nationals.

A família é recomposta quando Margot, com ciúmes do irmão, também retorna à mansão Tenenbaum. Royal, despejado do hotel onde mora por falta de pagamento, mente sofrer de um câncer em estágio terminal. A saúde do pai é motivo para que também Baumer retorne do exterior.

Em seus planos, Royal é ajudado pelo amigo e mordomo indiano Pagoda (Kumar Pallana). Sendo compreendido e apoiado pelo filho caçula, Richie, Royal sofre a oposição do contador Henry Sherman (Danny Glover), pretendente a casar-se com Etheline. O patriarca enfrenta a resistência e o ressentimento dos dois filhos mais velhos durante seu regresso à mansão Tenenbaum.

O filme é apresentado como suposta adaptação de livro apócrifo homônimo, sendo o volume retirado por empréstimo de uma biblioteca na cena de abertura. A primeira página do mesmo traz o cabeçalho indicando o primeiro capítulo, coincidindo a primeira linha do texto com a primeira fala do narrador: *Royal*

*Tenenbaum bought the house on Archer Avenue in the winter of his thirty-fifth year.* Este dispositivo, a divisão em capítulos, segue ao longo do filme, mostrando na respectiva página, além das linhas iniciais de cada seção, ilustrações do personagem a ser referido.

Naquele que poderia ser considerado o “capítulo um”, além dos fatos narrados, situados e mostrados, há uma série de inserções de cenas quase estáticas acompanhadas por legendas que servem para indicar o local onde se encontra a personagem, focalizando ou que atividade esta está realizando, ou para mostrar um objeto simbolicamente importante (por exemplo, a luva cujo dedo médio é cortado para coincidir com o dedo mutilado de Margot). O resultado é uma impactante sucessão de imagens e informações veiculadas sonora e graficamente. A apresentação da história não apenas contenta-se em referir, mas intenta também mostrar, materializar o que está sendo dito ou subentendido.

Por paradoxal que pareça, estes expedientes implicam em considerável economia narrativa por evitarem diálogos e cenas dramáticas desnecessárias. Passado o impacto inicial da seqüência narrada por Alec Baldwin, após a apresentação das personagens em suas atuais representações, haverá outras inserções e seqüências legendadas e/ou acompanhadas por trilha sonora. Elas servem para situar ou reforçar o clima da cena principal. O tempo de exposição dessas inserções e seqüências é exatamente o necessário para transmitir ou reafirmar a informação desejada pelo diretor.

Wes Anderson vinha desenvolvendo esses artifícios narrativos nos dois filmes anteriores e em *Os excêntricos Tenenbaums* o diretor obtém melhores resultados. Consideramos que a utilização dos mesmos em sua terceira obra indica uma evolução narrativa (no sentido de contar/mostrar a história) em relação aos filmes anteriores. E pelo que vemos no quarto longa-metragem do diretor, *A vida marinha com Steve Zissou (The Life Aquatic with Steve Zissou)* (2004), Anderson continua desenvolvendo sua(s) estratégia(s) narrativas. Até mesmo porque a massa de informações que o autor tenta transmitir a cada filme é crescente, como veremos mais adiante.

Em *Pura adrenalina* há uma seqüência em que ocorre o corte de uma cena na qual Anthony e Inez trocam olhares para a cena em que a câmera enquadra as mãos dos dois, lado a lado, empurrando o carrinho usado para o serviço da camareira. Em vez de construir um arrazoado ou diálogo — impossível por Inez não

falar inglês — para mostrar o interesse mútuo dos jovens, Anderson resolve a necessidade narrativa através do uso de uma imagem simbólica de comunicação eficiente.

Em *Três é demais* a seqüência que mostra as atividades extra-curriculares 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, a trilha sonora é elemento significativamente importante no cinema de Wes Anderson, especialmente em *Os excêntricos Tenenbaums*.

A música incidental 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 se avizinha. A música presente na seqüência de *Psicose (Psycho)* em que a personagem interpretada por Janet Leigh é esfaqueada é tão marcante que tornou-se paradigmática para cenas de suspense, sendo fartamente usada em paródias, comerciais e programas de TV. O fundo musical que marca a iminência de um novo ataque em *Tubarão (Jaws)* teve semelhante destino.

O compositor Mark Mothersbaugh, autor de trilhas como a do desenho animado *Os anjinhos (The Rugrats)*, é o responsável pelas competentes trilhas incidentais dos três filmes de Wes Anderson. No entanto, a seleção de música pop é que deve ser ressaltada, em especial, no terceiro filme.

A seqüência inicial, anteriormente referida, tem por fundo uma versão instrumental de “*Hey Jude*”, dos Beatles, executada por The Mutato Musika Orchestra. Simultaneamente à exposição da torrente de informações relativas à separação de Royal e Etheline e à infância dos três irmãos, ocorre uma complementação semântica decorrente do meio musical. Os espectadores que conhecem a letra da canção original não passam incólumes à associação aos fatos apresentados na tela. “*Hey Jude*” é uma positiva exortação à superação das dificuldades pessoais. Este fato torna-se mais significativo quando aqueles espectadores que dominam outros referentes extratextuais sabem que a canção foi composta por Paul McCartney como homenagem ao filho de John Lennon, Julian, que ainda era criança quando de sua composição e que sofria com a separação dos pais. O fato da canção servir para ilustrar a separação do casal Tenenbaum é outro artifício exímio de Anderson, principalmente por não haver trecho algum da letra presente no filme. Estas referências intertextuais e culturais são suscitadas pela



gostaria de colocar em uma canção, mas uma vez utilizadas não implicam sentido exterior algum. No entanto, o escritor Truman Capote, em 1972, interpretou a letra como sendo uma referência a uma experiência homossexual no pátio da escola.

O resultado é que Anderson, mesmo nada abordando de sexual naquela seqüência, em nossa opinião levou em conta elementos os quais achava significativos para a sua narrativa, considerando também o fato de ter a canção sido alvo de uma pseudo-polêmica que acabou ligando-a de vez à sugestão de transgressão<sup>21</sup>.

Além do recurso das inserções de histórias paralelas, das seqüências musicais e das legendas há outra característica do filme de Anderson que deve ser mencionada.

O desenhista de produção David Wasco e Wes Anderson concebem uma série de objetos que visam a dar maior realismo ao seu mundo. Ao longo do filme vemos materiais produzidos para dar credibilidade à história, tais como revistas em cujas capas as personagens aparecem, material esportivo de Richie “Baumer” e até mesmo um capuz personalizado para o falcão do jogador, bem como cartazes e ingressos de peças de autoria de Margot.

O meio em que os Tenenbaums vivem é razoavelmente intelectualizado, sendo vários de seus membros autores de livros cujas capas materializam-se na tela, tais como os livros de psicologia de Raleigh St. Clair, *Family of Geniuses*, de Etheline, o manual de contabilidade de Henry Sherman e o romance *Wild West*, de Eli Cash. O resultado desse engenho, segundo Jonathan Romney, é que “ele provê o mundo de seus personagens até o ponto de saturação, fazendo com que pareçam mais ficcionais, em vez de realistas — ou melhor, fazendo-nos questionar se podemos estabelecer a diferença”. (ROMNEY, 2002, p. 14)

---

make it better, better, better, better/ Better, better, oh/ Yeh yeh yeh yeh yeh yeh da da da da da da/ Hey Jude da da da da da da/ Hey Jude.

<sup>21</sup> The mama pajama rolled out of bed/ And she ran to the police station/ When the papa found out he began to shout/ And he started the investigation/ It's against the law/ It was against the law/ What the mama saw/ It was against the law/ The mama looked down and spit on the ground/ Everytime my name gets mentioned/ The papa said oh if I get that boy/ I'm gonna stick him in the house of detention/ Well I'm on my way/ I don't know where I'm going/ I'm on my way/ I'm taking my time/ But I don't know where/ Goodbye to Rosie the queen of Corona/ See you, me and Julio/ Down by schoolyard/ Me and Julio down by the schoolyard.

Wes Anderson desenvolve também uma peculiar representação, de certa forma atemporal, de New York na qual ambienta *Os excêntricos Tenenbaums*. As locações escolhidas podiam servir tanto a um filme realizado nos anos 2000 quanto nos anos 1960. A cidade do filme também mostra uma faceta retrógrada e decadente através dos meios de transporte ali presentes. Os sucateados táxis da onipresente *Gypsy Cab* conduzem as personagens durante todo o filme, assim como os antigos ônibus de uma certa empresa chamada *Green Line*.

## 5 PECULIARES LAÇOS DE FAMÍLIA

O russo Boris Tomachevski ensina que podemos abordar uma obra literária refletindo sobre o “tema de toda a obra” ou do “tema de suas partes”. O formalista russo defende que a obra deve ser “interessante”, necessitando para isso abordar “interesses universais tais como (os problemas do amor, da morte)”, que são perenes. Definido o tema universal, o escritor deve fornecer o texto com elementos da atualidade, bem como encontrar meios de suscitar emoções no leitor. (TOMACHEVSKI, 1971, p. 169-173)

Outro interessante aspecto abordado por Tomachevski diz respeito à disposição dos elementos temáticos discernindo os dois tipos em que ela ocorre: 1) seguindo o princípio de causalidade e de uma certa cronologia, ou 2) sendo exposta sem respeito a qualquer causalidade ou seqüência temporal. Sumariando, o primeiro tipo concerne às obras como “trama” (conto, romance, poema épico) e o segundo, às sem trama (escritos de viagem, poesia lírica, etc.). Assim, o teórico chega à distinção entre fábula (os fatos passados dentro da obra) e trama (o modo como tais fatos são comunicados ao leitor).

Tanto o filme *Os excêntricos Tenenbaums* quanto os contos relativos à família Glass apresentam tema semelhante. Ambos conjuntos ficcionais trazem consigo também vários outros pequenos temas adjacentes.

O tema principal salta aos olhos tanto em um quanto no outro: trata-se da presença em ambos de famílias que passam por problemas peculiares. Resenhistas e críticos de cinema e de literatura sentem a impulsão de enquadrar ambas as famílias no amplo e impreciso rótulo de famílias “excêntricas”. O próprio título brasileiro do filme de Wes Anderson é um exemplo. A palavra “excêntrico” em sua etimologia comunica o sentido de algo que está fora de um centro. Derivada deste significado original, surge a sugestão de algo ou alguém extravagante, original, esquisito. Segundo as possibilidades semânticas destas diferentes acepções (relativismos pós-modernos à parte), as mesmas podem, em diferentes modos e graus, ser aplicadas às duas famílias.

Relações familiares constituem tema freqüentemente abordado por peças, filmes, contos e romances. Só para exemplificarmos, podemos citar os Maias (Eça de Queiroz), os Compson e os Sartoris (William Faulkner), os Karamazov (Fiódor Dostoievski), os Terra Cambará (Erico Verissimo), bem como os irmãos de “A casa tomada” (Cortázar), os Usher (Edgar Allan Poe) e os Buddenbrook (Mann).

Geralmente as obras que apresentam uma família como eixo central abordam o apogeu, mudanças e declínio decorrentes da passagem do tempo, da sucessão de gerações.

Então poder-se-ia inferir que as famílias "problemáticas" serviriam de tema para a ficção. Todavia, esta classificação também mostra-se superficial, uma vez que a existência de problema é fator primordial para o desenvolvimento da intriga. Sem problema não há literatura. Ressaltemos, porém, que apresentar problemas concernentes à humanidade (interesses universais) constitui uma das funções da ficção, não estando ela destinada a necessariamente resolvê-los.

Desta forma, dizer que a família ficcional encontra-se "ex-centro" torna-se uma redundância. Este "centro" perdido, afastado, pode ser o equilíbrio familiar, o conforto financeiro, a tranquilidade emocional, entre outros elementos.

Considerando então que o "problema" é inerente à literatura e ao cinema narrativo, levando o conceito de "ex-centro" a sugerir deslocamento, desvio em relação às normas, às expectativas sociais, ao comportamento tido como normal, etc., podemos dizer que a noção de deslocamento traria junto consigo a de inadaptação.

O desajustado é outro tema intrínseco à ficção, havendo também vários tipos e matizes de desajuste: social, mental, financeiro, moral, comportamental. Novamente, para fins de ilustração, podemos arrolar exemplos: Clarissa Dalloway (Virginia Woolf), Werther (Wolfgang Goethe), Heathcliff (Charlotte Brontë), Yank (Eugene O'Neill), Julien Sorel (Stendhal), Raskolnikov (Fiodor Dostoievski), Sérgio (Raul Pompéia), Holden (J. D. Salinger), Anthony e Dignan (Wes Anderson).

Resumindo, a inadaptação pode ser vista como uma inadequação ou reação do indivíduo ao grupo ou comunidade a que pertence, aos pensamentos, valores, modos de agir desta. No entanto, há de se lembrar, desajustados como Yank querem "pertencer", fato que realça a noção de desajuste ou inadaptação e lhe dá abrangência, englobando a de "ex-centricidade".

Vistas as semelhanças conceituais que ligam a família Tenenbaum à família Glass, e estas ao mundo da ficção, é preciso identificar pontos de confronto e outros aspectos que entrelaçam o filme e a série de contos.

## 5.1 A inadaptação em Salinger e em Anderson

Definindo o nosso conceito de desajuste, não basta apenas aplicarmos o rótulo de inadaptados ou excêntricos às famílias ficcionais aqui tratadas. É preciso ver em quais matizes ou vias ocorre o desajuste, até porque como já mencionamos, existem vários níveis de inadaptação.

Intrigados com a elaboração da problemática ficcional com vistas a este trabalho, investigamos algumas possíveis causas para o desajuste que afeta os Glass e os Tenenbaums. Alargando o olhar para o restante da obra de Salinger, especialmente *O apanhador no campo de centeio*, e para os demais filmes dirigidos por Wes Anderson, foi possível visualizar um eixo “subtemático” que perpassa a obra dos dois autores. Tal eixo seria constituído por subtemas, imagens e símbolos presentes em maior ou menor grau em cada um dos meios de expressão. Para melhor definição este eixo é aqui dividido em uma tríade classificatória que tenta sintetizar estes elementos presentes declarada ou sutilmente em cada uma das obras. A aproximação realizada não almeja ser completa, o que seria impossível, mas tenta uma síntese “provisória” a partir do recorte intertextual efetuado.

É preciso ressaltar que alguns elementos enquadrados em uma das três subcategorias tangenciam ou entrecruzam-se com elementos dos outros dois conjuntos. Este fato é inevitável devido ao fim puramente didático-metodológico da divisão triádica efetuada. Na verdade estes elementos estão entrelaçados de tal modo que permitem diversos níveis de leitura e interpretação do filme e dos contos. Sem levar em conta qualquer hierarquia conceitual, as três segmentações que vamos adotar são as seguintes:

I – o conflito do indivíduo com o mundo;

II – a dificuldade do indivíduo em comunicar-se e as peculiaridades da comunicação ficcional e da representação de mundo nas obras;

III – a dificuldade em aceitar a perda da estabilidade.

Uma vez arrolados os elementos que causam o desajuste, vejamos como os mesmos estão presentes nas obras.

### 5.1.1 As dores do mundo

A jornada rumo ao desconhecido sempre atraiu o ser humano. Graças a este ímpeto podemos dizer hoje em dia que o homem conhece quase toda a superfície do planeta Terra e conhece uma pequena parte do espaço. Esta característica do ser humano rendeu à literatura várias obras, de aventura ou ficção científica, escritas por nomes como Cyrano de Bergerac (1619-1655), Jules Verne e H. G. Wells.

Apesar disso, o confrontar-se com uma situação hostil ou desfavorável é uma experiência difícil na maioria das vezes. Para aqueles que prezam segurança e ordem, pelo mundo estável do microcosmo a que estão ligados (o lar, o ambiente de trabalho, etc.), o desconhecido pode ser motivo para sofrimento, de estranhamento, de deslocamento.

As pessoas geralmente querem pertencer (e em sua maioria pertencem) a uma comunidade, a um ambiente ou a uma família estável. Quando o desejo de pertencer não é realizado, ou é realizado de maneira diversa à desejada, de modo que a situação não encontra-se sob controle do indivíduo, este está sujeito a um encadeamento de frustrações. As expectativas frustradas podem causar um choque entre o mundo “real” e o mundo “ideal”, aquele dos nossos desejos.

Há inúmeras formas de enfrentar a divergência entre os dois mundos: a aspiração à resolução do problema ou a aceitação do mesmo; a revolta com a situação; o escapismo ou devaneio; a retração do sujeito ou, por último, a aspiração à destruição ou à morte.

Tanto a família Tenenbaum quanto a família Glass freqüentam um mundo social sofisticado. Se as personagens não chegam a ser milionários, vivem em confortável situação financeira. Seus conflitos não são decorrentes de questões relativas ao dinheiro. Ambas as famílias participam do lado fascinante de New York, ligado à academia, às artes e à cultura.

O lar desempenha importante papel para a ambientação neste mundo. O apartamento aconchegante da família Glass é uma verdadeira *glasshouse*, uma estufa em que os gênios infantis são estimulados a crescer intelectualmente e, em simultâneo, espiritualmente. Suas pilhas de livros, suas paredes repletas de poemas e suas escrivatinhas contribuem consideravelmente para fomentar o desenvolvimento intelectual dos irmãos.

A ampla mansão Tenenbaum, por sua vez, também é território fértil para a avidez de conhecimento dos brilhantes irmãos. Cada uma das crianças dispõe de

espaço suficiente para as mais variadas atividades. Chas cria seus exemplares de camundongos dálmatas, possui seu escritório e sua biblioteca sobre finanças. Richie dispõe de amplas paredes para expressar seus dotes artísticos (desenho e pintura), para seu rádio amador, para a arte da falconaria. Margot possui seu estúdio para revelação de fotografias e sua biblioteca de peças teatrais.

Ao longo da saga dos Glass sabemos que as crianças dançam e cantam para entreter adultos em festas. O fato de pertencerem ao elenco do programa radiofônico *It's a Wise Child* transpõe o mundo agradável do lar materno ao ambiente de trabalho, permitindo às crianças o pleno gozo de suas habilidades.

O primeiro problema de deslocamento decorre da própria genialidade infantil. Se as crianças Glass e Tenenbaum são dignas de atenção especial é por sua diferenciação, por seu destaque em relação aos dotes normais apresentados por crianças de sua faixa etária. Existindo este desnível, esta clivagem no período infantil, a tendência lógica é a sua amplificação na idade adulta.

Seymour Glass é aquele que “vê mais”, nas palavras de Sybil (*see more*), fato que resulta simbólico, uma vez que o sobrenome do rapaz também significa “lente”. Esta visão amplificada o coloca em um patamar supostamente superior ao dos demais humanos. No entanto, quem é o Seymour Glass retratado em “Um dia ideal para os peixes-banana”? Por que ele consegue ver mais? Será um profeta ou uma pessoa extremamente sensível?

Da conversa telefônica entre Muriel e sua mãe depreendemos seja Seymour um homem culto que apresenta um comportamento estranho, sendo considerado pela sogra como um caso de psicanálise. Também sabemos que Seymour vai à praia sem tirar o roupão para que as demais pessoas não vejam a tatuagem que, na verdade, ele não possui. No entanto, quando encontra a menina Sybil Carpenter, Seymour resolve entrar na água e retira seu roupão. Talvez Seymour veja a menina como uma verdadeira sibila, uma profetisa mirim com a qual possa partilhar sua visão de mundo. Ou será a menina um espelho (*looking-glass*) no qual Seymour tenta refletir-se?

Certo é que podemos considerar a parábola dos peixes-banana como representativa de um certo desajuste de Seymour ao meio em que está inserido:

Well, they swim into a hole where there's a lot of bananas. They're very ordinary — looking fish when they swim **in**. But once they get in, they behave like pigs. Why, I've known some banana-fish to swim into a banana hole and eat as many as seventy-eight bananas. [...] Naturally, after that they're so fat they can't get out of the hole again. Can't fit through the door. (SALINGER, 1953, p. 23)

Assim como os peixes-banana apresentam uma aparência comum, podemos dizer que Seymour aparenta ser um homem normal, mas não o é. E também como os peixes-banana após entrarem no buraco, Seymour age “como um porco” quando na presença da família de Muriel. Terá sido seu casamento um “buraco” do qual não se pode sair?

A consequência da voracidade alimentar dos peixes-banana é a morte em decorrência da febre da banana. A revelação do destino trágico deste tipo de peixe mostra que Sybil não era a profetisa, a companhia salvadora de Seymour. Após a menina dizer ter visto um peixe-banana é que Seymour volta ao hotel para cometer suicídio.

O fato da menina encarar a parábola como parte de uma brincadeira, de um faz-de-conta, pode ter sido um estopim para o suicídio. Sybil é uma pessoa como as outras, não podendo distinguir uma coisa séria de uma brincadeira. James Miller JR. considera Seymour como sendo um peixe-banana:

[...] não porque ele satisfizes seus sentidos até o ponto de exaustão, mas antes por causa de sua aguçada sensibilidade em relação à esmagadora materialidade da existência — seus sentidos foram destroçados pelo mundo físico, e ele encontrou-se preso e deve morrer. (MILLER JR, 1965, p. 28-29).

Desta forma, podemos esclarecer o porquê do apelido “Miss Vagabunda Espiritual” que Seymour aplica à esposa. Muriel, não por culpa sua, é incapaz de

“ver mais” do que o trivial. A moça está preocupada com os vestidos da moda, com a aparência dos demais hóspedes, ou seja, com banalidades. A morte torna-se então o meio encontrado por Seymour para libertar-se deste mundo físico ao qual “não pertence” e libertar Muriel do fardo de sua convivência.

Outro choque presente em Salinger, além do confronto entre o mundo físico e o espiritual, é aquele entre o mundo mágico dos Glass e o mundo acadêmico, que representa o mundo falso (*phony*) que permeia a obra do escritor nova-iorquino. Como já observamos em capítulo anterior, “Franny” mostra a protagonista criticando severamente a comunidade acadêmica, incluindo aí seus professores e seu namorado, todos falsos, pretensiosos, preocupados com seus egos, aspirando a um reconhecimento.

Para os irmãos Glass, extremamente cultos e celebridades desde crianças, tudo isto torna-se sem função. A libertação deste mundo só pode ocorrer com a aspiração a uma ascese espiritual ou religiosa, pela busca da santidade. Franny tenta superar a sua suposta inadaptação ao meio acadêmico, mostrado como um ambiente repleto de pretensão e falsidade. No entanto, ao fixar-se monotematicamente na *Prece de Jesus*, a garota termina por igualar-se aos seus colegas, e principalmente, ao namorado, Lane Coutell, que encontra-se igualmente obcecado por sua própria monografia sobre Flaubert. As acusações de Franny poderiam ser aplicadas a si própria, como bem ressalta French: “embora Franny se zangue contra ‘todos os pedantes que ficam arrasando os autores’, ela por sua vez, arrasa bastante a professores e a colegas da escola”. (FRENCH, 1966, p. 146)

Poderíamos aplicar perfeitamente a Franny Glass o seguinte provérbio: *People in glass houses shouldn't throw stones* — pessoas com telhado de vidro não devem jogar pedras. O vidro é um material frágil e a fragilidade dos irmãos Glass é flagrante. Fragilidade que fica evidente tanto em seu relacionamento com as pessoas como na dificuldade de reconhecer seus próprios erros. Embora pertençam aos ambientes em que circulam, os Glass, com sua pretensa superioridade, são eles próprios os responsáveis pela sua “ex-centricidade”. Agindo de maneira contraditória os irmãos Glass, apesar de estarem incluídos naqueles ambientes (universidade, televisão, teatro, literatura), querem destacar-se de seus pares ao mesmo tempo em que, quando acusam-se deslocados no meio, querem aproximar-se dos colegas.

Em “Zooey”, após Franny reconhecer timidamente que errara em relação a Lane, a personagem título chega a um diagnóstico do fator que desencadeia o problema de relacionamento dos Glass:

“In the first place, you’re way off when you start railing at *things* and people instead of yourself. We both are. I do the same goddam thing about television — I’m aware of that. But it’s *wrong*. It’s *us*. I keep telling you that. Why are you so damned dense about it? It’s *us*, [...] “We’re freaks, that’s all. Those two bastards got us nice and early and made us into freaks with freakish standards, that’s all. We’re the Tattooed Lady, and we’ve never going to have a minute’s peace, the rest of our lives, till everybody else is tattooed, too”. [...] “On the top of everything else”, [...] “we’ve got ‘Wise Child’ complexes. We’ve never really got off the goddam air. Not one of us. We don’t talk, we hold forth. We don’t converse, we expound. At least *I* do. The minute I’m in a room with somebody who has the usual number of ears, I either turn into a goddam *seer* or a human hatpin. The Prince of Bores (SALINGER, 1961, p. 138-139).

Este trecho esclarece vários pontos dos contos anteriores. Comparando “Um dia ideal para os peixes-banana” e “Franny” podemos ver a garota que acaba portando-se exatamente como seu irmão Seymour, pois tal como ele, não consegue admitir a tolerância em relação à falsidade que observa existir no mundo adulto. E esta tolerância é fator fundamental para a existência da vida em sociedade. Se Franny direciona o seu descompasso social para o namorado, Zooey, por seu turno, não consegue deixar de dizer o que pensa aos roteiristas e produtores de televisão, meio no qual trabalha.

Para chegar à constatação de que ele e a irmã são esquisitos, excêntricos (*freaks*), principalmente Zooey precisa ouvir uma reprimenda da mãe a respeito da rotulação que os Glass atribuem às pessoas. Os irmãos ou amam ou detestam os outros. Os padrões estranhos foram transmitidos pelos irmãos mais velhos, Buddy e Seymour, os gurus de Franny e de Zooey como o declara este último.

Outra declaração importante é de que ambos são a Dama Tatuada. Em “Um dia ideal dos peixes-banana” encontra-se a informação de que Seymour não gosta que as pessoas vejam sua tatuagem, embora ela não exista.

A tatuagem dos Glass não é física, é um estigma da alma que causa a inversão das expectativas por parte de seu portador. Eles querem enquadrar o mundo a sua vontade em vez de adaptarem-se, tatuar os outros em vez de livrarem-se da tatuagem. Eles são os eternos participantes do programa *It's a Wise Child* que comportam-se como se estivessem no ar eternamente.

Outro ser excêntrico criado por Salinger é Holden Caulfield, que assim como Franny, é um crítico contumaz das demais pessoas. Embora às vezes arrependa-se de mentir ou de seu comportamento, Holden não consegue controlar seu ímpeto de tecer generalizações e distribuir críticas em profusão. Segundo Warren French, o menino não encontra na escola aquilo de que mais precisa, compreensão e simpatia, indo buscar nas ruas a revelação de suas necessidades (FRENCH, 1966, p. 166). O erro de Holden consistiria na sua incapacidade de ver que seu colégio interno é apenas um microcosmo da sociedade verdadeira do mundo exterior, que é sórdida, insensível e falsa em um grau enormemente maior.

Holden é feliz sem o saber. A sua má jornada é conseqüência da sua falta de discernimento, da sua incapacidade de julgamento correto. Hamilton registra corretamente que *O apanhador no campo de centeio* expressa “o descontentamento dos favorecidos” (1990,p.157). 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.

Poderíamos considerar os temas implícitos arrolados até aqui e outros que serão abordados na seqüência como reflexos de tendências correntes desde o período pós-Segunda Guerra. A falta de sentido (ou da capacidade de discernimento dos valores), a incomunicabilidade, o infantilismo foram tratados de diferentes modos pelos dramaturgos europeus, pelos existencialistas franceses, por sociólogos como Johan Huizinga e por psicólogos como Viktor Frankl e Carl Gustav Jung. Estes males do século XX (cujos efeitos perduram até os nossos dias) permeiam várias manifestações artísticas desde a década de 1900, abrangendo cinema, teatro, literatura e artes plásticas. Males que a Segunda Guerra amplificou em decorrência das feridas que causou à civilização.

Salinger, veterano de guerra como vários outros ficcionistas, conhece de perto seus horrores. A guerra está presente implícita ou explicitamente em praticamente toda a sua obra. Os próprios irmãos Glass, com exceção dos mais novos, engajam-se no conflito e dele sofrem sérias conseqüências: Seymour resulta neurótico, Walt perde a vida no Japão.

Uma vez findo o conflito, os Estados Unidos e o mundo querem apagar as cicatrizes, tentando olhar para o futuro, coisa difícil de acontecer devido a uma seqüência de novas guerras que os mesmos países têm de enfrentar. É com esforço que o estado de bem-estar social vai sendo erigido. Há uma tentativa de normalização social com vistas a esquecer os horrores e suas conseqüências funestas. A tendência então é o surgimento de um comportamento estandardizado, reforçado pelo advento e popularização da psicanálise, fato bem satirizado através da sogra de Seymour Glass e dos conselhos, dados por Bessie Glass, para que Franny procure uma analista.

É verdade que os adolescentes norte-americanos do período que vai de 1945 a 1960 experimentam farto crescimento econômico e material. No entanto, esses mesmos adolescentes são os filhos da guerra, jovens que perderam amigos, irmãos, pais e até mesmo a família inteira. A confusão e “descontentamento dos favorecidos” têm seus motivos para ocorrerem. São os frutos de um período de perturbação da humanidade inteira.

Embora nossa perspectiva de análise seja intertextual, não podemos nos furtar de trazer para fins de ilustração e enriquecimento da discussão elementos históricos, sociológicos e psicológicos. Como comentamos anteriormente, antiteticamente os irmãos Glass aspiram diferenciar-se dos demais indivíduos e, ao mesmo tempo, pertencer à(s) comunidade(s) que desprezam. O psicólogo austríaco Viktor Frankl nos descreve que “o sentido da individualidade só se atinge plenamente na comunidade”. Para isto, é preciso que a comunidade não prescindida “da individualidade dos indivíduos que a formam”, ou seja, comunidade e individualidade intervêm mutuamente uma na constituição de sentido da outra. (FRANKL, 1973, p. 16)

Se este equilíbrio entre comunidade e individualidade descrito por Viktor Frankl inexistente no caso dos irmãos Glass, o mesmo também acontece com os Tenenbaum. Os personagens desejam ressaltar a sua individualidade e, ao mesmo tempo, inserir-se harmonicamente na comunidade (a família). O choque entre os dois

anseios, por um motivo ou outro, torna-se inevitável, como podemos notar nas figuras de Margot, Richie e Chas.

Margot é Tenenbaum de direito, mas não por sangue. Sendo filha adotiva e sofrendo rejeição da parte de Royal, ela sente-se duplamente abandonada. A situação a transforma em uma garota taciturna e cheia de segredos. A pessoa mais próxima de Margot é seu irmão Richie, com quem fugira de casa quando crianças.

Richie, o caçula dos Tenenbaum, é o preferido de Royal, sendo o único convidado para passeios com ele. A predileção do pai pelo caçula acaba por afastar Chas de ambos. Quando todos reúnem-se novamente, o filho mais velho ainda encontra-se magoado por isso. Afetado severamente pelo rompimento familiar, o primogênito não esconde sua frustração em relação ao pai e ao irmão. O resultado dos ressentimentos múltiplos é a rixa entre os irmãos e o desprezo de Margot e Chas pelo pai. Ao saber que Chas retornara à mansão Tenenbaum com seus filhos, Margot questiona Etheline: *Why are they allowed to do that?* Logo após, a garota também regressa ao lar materno sob o olhar áspero do primogênito. Em outra cena marcante, Chas demonstra seu desconforto com o irmão caçula quando, ao dormir, vira um quadro do tenista para o lado da parede.

Outro personagem que mostra-se “à deriva”, em busca de rumos de uma comunidade é Eli Cash. O sonho do melhor amigo de Richie, que fora criado por uma tia, era ser membro da família.

Enfrentando ou fugindo de seus problemas, tanto os irmãos Glass quanto os Tenenbaum e seus agregados só conseguem vislumbrar solução para eles na casa materna. É para o velho lar que Chas, Richie, Margot e companhia regressam no auge de sua inércia. É para o apartamento de Bessie e Les que Franny regressa após seu colapso. É em New York que Zooey nasce, estuda e valoriza até o fato de ter sido atropelado em sua cidade natal, terminando por recusar um convite para filmar na França. (SALINGER, 1961, p. 136)

Resumindo, ambas as famílias correm ao encontro de seus semelhantes ainda que dentro do lar ocorram disputas e rixas. Como bem lembra Scavone em relação aos Glass, mas podendo também ser aplicado aos Tenenbaum: “esse *eu* que aparentemente procura e pretende ficar isolado, para um estágio final de descontaminação, se hostiliza com o outro *eu*, que tem necessidade vital de ser integrado no grupo maior”. (SCAVONE, 1984, p.127)

Uma vez delimitado o primeiro fator de inadaptação nas obras de Salinger e de Anderson e Wilson, passemos então a outro subtema constitutivo de nossa análise: a dificuldade do indivíduo em comunicar-se, em fazer-se entender.

### 5.1.2 Comunicação interrompida

Conforme observado anteriormente, tanto na família Glass quanto na família Tenenbaum, os indivíduos, quando confrontados com seus problemas, tendem a reagir de maneira que reforça o isolamento em que se encontram.

Os membros da família Glass só conseguem efetuar um nível de interação razoável entre seus pares. Só os dotados irmãos possuem a chave para o entendimento efetivo do outro. Não que essa compreensão mútua seja fácil, como bem o vemos no conto "Zooney". A mãe é desconsiderada tanto por Franny quanto por Zooney, pois Bessie não partilha do cabedal intelecto-religioso que os irmãos possuem. A ajuda que Bessie pode fornecer aos filhos é de ordem apenas afetiva e empírica. O isolamento em que os irmãos se encontram no referido conto só pode ser rompido a partir da vontade de reação dos mesmos. Só assim podem sair da letargia e aceitar, ainda que momentaneamente, como supomos a partir da leitura do conto, o mundo como ele é.

A longa conversa entre Zooney e Bessie é significativa o suficiente para mostrar o modo em que o isolamento é comum em meio aos Glass. Zooney mostra-se deveras contrariado com o fato de sua mãe invadir o banheiro para pedir-lhe ajuda para o problema de Franny. Apesar de haver um bom motivo lógico (pudor) para o diálogo ocorrer sem que os falantes se vejam, a cortina parece dividir ainda mais a mãe de seu filho.

Franny, tendo regressado do fim-de-semana com Lane, não dá ouvidos aos familiares, prestando atenção apenas ao gato Bloomberg. O próprio Zooney, ao ler a carta de Buddy dentro da banheira, mostra seu culto pelo isolamento.

Também é dentro de uma banheira que Margot Tenenbaum passa boa parte do seu dia, fumando às escondidas e assistindo televisão. Seu tabagismo, seus relacionamentos amorosos e até seu casamento com um cantor de *reggae* são desconhecidos de sua família.

Chas Tenenbaum encasula-se no seu quarto-escritório, comunicando-se através de interfonos. Quando na presença de outras pessoas que não seus filhos, mostra-se reticente ao conversar ou áspero com aqueles que o desagradam.

Richie “Baumer” em seu exílio transmarítimo, isolado voluntariamente do mundo, só pode comunicar-se através de telegramas. Seu interlocutor é o amigo Eli Cash, que também desempenha o papel de interlocutor telefônico e de amante de Margot.

O caráter paradoxal destas comunicações é que elas ocorrem principalmente por meios mecânicos. Parece-nos que a presença do interlocutor ergue uma barreira a mais para dificultar o entendimento. Fato digno de nota ocorre quando Royal põe em prática seu plano e mente a Ethel que está morrendo. A notícia repercute através de uma série de telefonemas e telegramas. Em pouco tempo, a família volta a reunir-se na mansão Tenenbaum.<sup>22</sup>

A dificuldade em comunicar-se também manifesta-se na ocorrência de rancor e de ressentimentos. Chas, por exemplo, inicialmente recusa-se a dar ouvidos a seu pai e a seu irmão.

Na ficção de Salinger, a incomunicabilidade também aparece na figura do narrador Buddy em “*Seymour: uma introdução*”. A constante derivação de assuntos, de citações, de digressões a respeito do físico, dos gostos de Seymour é uma espécie de teste engendrado por Salinger para o seu leitor. O leitor é testado em sua paciência, na capacidade de perscrutação da mensagem. Esta disposição textual pode ser vista de dois modos. A primeira maneira é como se fosse uma espécie de depuração de leitores da parte de Salinger, que é um autor freqüentemente mal-interpretado pelo seu público. Embora aborde em sua obra relações entre gurus e discípulos, o objetivo de Salinger não é apresentar-se ele próprio na condição de guru. Ao publicar uma obra cheia de enigmas ele parece criar um ambiente para que os leitores realmente afinados com os seus textos sejam capazes de decifrá-los. O segundo modo de considerarmos o conto “*Seymour: uma introdução*” é tomá-lo como um exercício textual escudado pela literatura modernista da primeira metade do século XX.

---

<sup>22</sup> Ethel comenta com Henry Sherman a suposta doença de Royal. Ari descobre a existência do avô após conversar com Chas ao telefone. Margot comenta o fato com Eli. Richie recebe um telegrama com a notícia e responde a Etheline que vai voltar. Após Margot receber Richie no pier, o narrador comenta que: “that night, Etheline found all of her children living together under the same roof for the first time in seventeen years”. (ANDERSON; WILSON, 2001, p. 46)

A ficção salingeriana não é transgressora ou revolucionária, com exceção da sua elogiada capacidade de adaptar a língua oral urbana à prosa literária. No entanto, o autor sabe que, amparado por grandes escritores anteriores e contemporâneos, possui uma trilha aberta para a experimentação.

A fragmentação da linguagem e os novos modos de narrar introduzidos por romancistas como Faulkner, Kafka, Joyce e Virginia Woolf, bem como pelos chamados dramaturgos do Absurdo, davam guarida às investidas dos novos escritores. Inclusive as inovações estético-narrativas modernistas, lembrando o postulado de T.S.Eliot, passaram à tradição literária. Tais inovações até mesmo geraram autores preocupados excessivamente com a forma e desleixados no conteúdo. Entretanto, o que nos interessa aqui é o jogo de aproximação que podemos observar entre a constituição dos personagens e o modo de apresentação da obra ficcional. Se os protagonistas enfocados apresentam dificuldades em comunicarem-se, podemos ver que tanto na obra escrita, quanto na obra fílmica o modo em que as mesmas são expostas ao público reflete certa experimentação e divergência à tradicional linearidade ficcional.

Ao terminarmos a discussão teórica ao final do capítulo 2, observamos a nossa escolha pelo conceito de intertextualidade na ampla concepção defendida por Robert Stam. Tal conceito, na nossa opinião, permite a comparação em termos textuais das relações interdisciplinares ou entre produções de meios distintos. No artigo citado, Stam lembra que a teoria do filme é composta pela herança de teorias antecedentes e é afetada pelos discursos vizinhos. Retomando aqui o que citamos lá, nos debates herdados pelo novo campo teórico estão os concernentes à estética, à especificidade do meio, aos gêneros e ao realismo. E embora tenhamos eleito anteriormente o segundo tipo de debate como o mais pertinente na ocasião, aqui, neste ponto, não podemos nos furtar de discutir o quarto tipo de discussão.

Uma vez que observamos certa dificuldade de transmissão do fluxo narrativo nas obras de Salinger e de Anderson, o realismo (ou sua negação) passa a ser objeto mui digno de nossa atenção crítica.

Podemos dizer que Salinger, especialmente em suas duas últimas publicações, exagera na experimentação e na ousadia narrativa. Além de mostrar-se profundamente encantado com suas criações (a fim de retomá-las e de expandir o seu universo ficcional), o escritor se insere na tradição da ficção anti-ilusionista ou auto-reflexiva. Como observa o teórico Robert Stam:

Ocorre, no criador, um conflito entre o desejo de criar uma ilusão e a decisão consciente de destruí-la. A lucidez do ilusionismo, consciente do lado fictício de sua criação, entra em conflito com seu desejo de criar uma imagem crível e convincente.” (STAM, 1981, p. 58)

De fato, Salinger, desde o início da formatação da saga em “Raise High ...”, oscila entre a minuciosa descrição e conceituação realista da narrativa (“Zooey”) até a prolixidade aliada ao anti-ilusionismo de “Seymour”. Como lembra French analisando um comentário de Henry Anatole Grunwald:

O argumento de Grunwald, segundo o qual Salinger dá uma visão irônica de suas personagens poderia ser de grande interesse se “Zooey” fosse o tipo de narrativa linear e reduzida ao essencial que é “Franny”; mas a quantidade de pormenores que demonstram as fraquezas da família bem como a sua firmeza, não parece de forma alguma ter sido introduzida para com isso julgá-los, e sim para torná-los mais reais.” (FRENCH, 1966, p. 149)

A percepção da importância do realismo em Salinger deve ser concentrada exatamente em “Zooey” e no conto que o acompanha em livro, “Franny”. Até mesmo porque, como vimos em “Seymour” e “Hapworth”, a discussão volta-se mais para o anti-ilusionismo ou até mesmo para o irrealismo.

O filme em prosa (“sort of prose home movie”) que o narrador que se insinua como Buddy Glass propõe-se a montar no conto “Zooey” resulta defeituoso justamente pela excessiva preocupação por parte do narrador em tornar “crível” o material que dispõe. Estratégias como a introdução em primeira pessoa, a reprodução da carta que escrevera três anos antes, a profusão de detalhes bibliográficos acabam causando um excesso de realismo. Na verdade, o texto fica tão saturado que termina de fato ressaltando ainda mais o seu caráter de maquinação, de constructo verbal. Em “Seymour” e na carta que compõe “Hapworth”

isso fica mais do que flagrante, tornando-se irritante devido à prolixidade. Em várias passagens desses dois contos (e mesmo em “Zooney”) o leitor encontra-se perante uma verdadeira logorréia.

A não-economia no relato é o principal causador da deficiência da montagem do “livro visual” de Salinger. Deficiência que o “filme escrito” de Wes Anderson tenta evitar com os artifícios narrativos como legendas, canções, apresentação de capas de livros, etc.

No campo narrativo, o cinema de Anderson é linear e compreensível, mas a massa de informações, como já observamos no capítulo anterior, excede o que estamos habituados a receber em um filme de situação. A quantidade de informação não chega a ser um empecilho para o espectador receber a mensagem do autor. Nisso difere da experimentação presente na obra de Salinger. Anderson não convida o espectador a retirar-se da sala de cinema ou retirar o VHS ou DVD do aparelho. Em citação anterior de Jonathan Romney o mesmo aponta para o “ponto de saturação” em que Anderson aparelha seu mundo ficcional, incluindo sua obra na tradição reflexiva, anti-ilusionista ou auto-referencial das artes narrativas. Como o próprio Romney adverte em outra passagem do mesmo texto:

[...] devemos ver o filme como a adaptação de um romance não-existente, ou seria mais o caso do filme de alguma forma incorporando sua própria romancização “inspirada pelo filme”? Em um posterior giro auto-referencial, o início do Capítulo 8 descreve um convite de casamento; apreendemos que ele é “quase idêntico” ao cartão que aparece na capa da primeira edição do romance que supostamente estamos lendo. (ROMNEY, 2002, p. 13)

Se a sucessão maciça de truques e estratégias narrativas do cinema de Anderson é um possível motivo de estranhamento para os espectadores, outro problema desvela-se. Embora o título do filme remeta diretamente ao patriarca (Royal), o nome apresenta-se como um adjetivo ironicamente aplicável a toda a família. Como bem aponta Charlotte O’Sullivan:

[...] *The Royal Tenenbaums* [...] não possui um personagem central. [...] No meio do caminho, o filme muda de foco. Tendo sido absorvido pelo problema da falsa doença de Royal, *The Royal Tenenbaums* passa para o falso casamento de Margot. As duas histórias estão obviamente relacionadas, mas a sua superposição parece maquinada. (O'SULLIVAN, 2002, p. 60)

Não querendo alargar demais o escopo do nosso trabalho sob pena de fugir ao tema proposto, não podemos deixar de abordar outra característica auto-reflexiva presente em *Os Excêntricos Tenenbaums*: os truques com o tempo. No nosso entender, todos esses elementos temáticos (comunicação dificultada), narrativos e de representação (realismo e auto-reflexividade), estão intimamente relacionados.

No filme de Anderson a data em que a história se desenrola é o ano de 2001 — a mesma aparece escrita em duas lápides no filme. O'Sullivan aponta que:

E ainda a filmagem da partida de tênis em que Richie fracassa no US Nationals é datada em seis anos claramente nos posicionando no final dos anos 70 ou início dos 80 (o torneio é conhecido como US Open há algumas décadas). Também é digno de nota que a atualíssima história que o narrador nos conta vem de um livro de biblioteca que foi retirado pela primeira vez em abril de 2001. Então como ele pode cobrir eventos que realmente acontecem naquele ano? (O'SULLIVAN, 2002, p. 60)

Artifício semelhante foi utilizado pelo escritor brasileiro Carlos Heitor Cony em sua obra-prima *Quase Memória*. O quase-romance, segundo o seu autor-personagem, inicia uma semana após o mesmo ter sido posto a venda no mundo real em 1995. Portanto, vemos de um lado a preocupação com a delimitação do espaço temporal em que a fábula ocorre (2001) e, de outro, uma profusão de elementos discrepantes em relação à data estipulada. Tal incongruência, intencional, forma uma espécie de antítese das obras de cunho histórico ou que intentam

reconstituir uma época. Obras ficcionais deste último tipo costumam mostrar um especial esmero em tornar a obra mais crível, verossímil ou mais realista.

Como a nossa argumentação defende, esse não é o caso do filme de Anderson e nem do conjunto da série de contos de Salinger. Na saga dos Glass, observamos a preocupação do narrador de “Zooney”, “*Raise High...*” e “*Seymour*” em delimitar e enquadrar os acontecimentos relatados nos contos em datas fixas, análogas às de publicação das histórias no mundo real (do leitor). Sobre a leitura possível da obra de Salinger como exemplo de literatura auto-reflexiva ou anti-ilusionista, começamos a abordá-la ainda no capítulo 3. Observamos desde então a aparente preocupação do escritor e do cineasta em dotar seus respectivos mundos ficcionais de elementos que aparentemente os tornam mais concretos, coesos ou críveis, mas que, no entanto, terminam por mostrar os hiatos do texto. E os hiatos do “filme escrito” e do “livro visual”, como notamos amparados nas descrições teóricas de Robert Stam, mostram que quando mais “críveis” os mundos, mais realçada é a condição de ficção dos mesmos.

No entanto, nossa observação sobre o realismo enquanto modo de representação artística permite-nos outra ligação com a obra de Salinger.

No conto “Franny” vemos o desentendimento entre a personagem-título e o seu namorado Lane Coutell. O rapaz escrevera uma monografia sobre o escritor francês Gustave Flaubert (1821-1880), célebre autor dentro outras obras de *Madame Bovary* (1857), *Educação sentimental* (1869) e *Três contos* (1877). Lembrando sempre que o viés realista existe nas artes desde as pinturas rupestres.

No século XIX, o realismo presente em obras como a do russo Nikolai Gogol (1809-1852) passa a ser a tendência dominante a partir da década de 1850. E a historiografia literária aponta como um dos marcos fundadores da escola chamada Realismo o romance de Flaubert, *Madame Bovary*. Assim como *Dom Quixote*, *Madame Bovary* é um romance que contrapõe o mundo de vãs ilusões de sua protagonista ao mundo real e seus problemas.

Mas por que iniciamos outra digressão? Acreditamos que a escolha de Flaubert como objeto da monografia de Lane não seja gratuita da parte de Salinger. Lemos a presença de Flaubert na obra de Salinger como um símbolo de dupla significação.

Primeiramente, Flaubert é reconhecido como um esteta, um artista muito exigente consigo mesmo, capaz de burilar uma passagem até mesmo por semanas

a fio. O seu alto padrão de exigência explica o fato de ter publicado tão pouco em quase três décadas de carreira. O que pesa a seu favor é o fato de praticamente só ter escrito obras-primas. Acreditamos que Salinger se identificaria com Flaubert, pois, de certa forma, o norte-americano partilha de semelhante exigência artística um século depois.

Além da composição extremamente auto-crítica, outro ponto de contato entre a estética realista de Flaubert e a obra de Salinger, podemos citar o descritivismo de ações e principalmente de ambientes. Ambos escritores quase que “pintam” quadros em suas narrativas.

O segundo possível significado simbólico da figura de Flaubert na obra salingeriana, conforme nossa interpretação, é o espírito crítico. A estética realista opõe-se a revelar as contradições comportamentais e de valores, a hipocrisia reinantes na sociedade de seu tempo. É necessário, entretanto, notar uma diferença de posturas e condutas sociais, ele não condena, mostra. Salinger, por seu turno, querendo combater a falsidade reinante no mundo através de sua ficção é impiedoso em sua crítica ao mundo da alta-sociedade, do meio cultural e do mundo acadêmico. Como exemplo, podemos ver os “depoimentos” e juízos de personagens como Franny, Zooey, Holden e a representação de personagens como o próprio Lane Coutell e a família de Muriel.

### 5.1.3 Nostalgia

Outra questão recorrente nas obras de Salinger e de Owen Wilson e Wes Anderson é uma certa recusa ou dificuldade em romper os laços da infância ou, mais amplamente, do passado. Como o tempo é incoercível, inevitavelmente os rastros de problemas pretéritos vão-se alargando e tornando-se cada vez mais tangíveis e sensíveis. Já vimos ao longo deste trabalho elementos que confirmam esse nosso recorte.

A família Glass tem a sua vida adulta assombrada pela genialidade precoce. Seymour Glass, o primogênito líder cultural e espiritual da família, não suporta a sua inadaptação e abandona a vida. Buddy passa a saga inteira tentando fazer o balanço, o acerto de contas com o passado. Como o personagem Zooey, aponta, os irmãos sofrem de um complexo de “Wise Child”. (ver cap. 5.1.1)

Os irmãos Tenenbaum, dentre outros problemas, convivem com o peso e a sombra do abandono e desinteresse da parte de seu pai. Transversalmente ao conjunto da obra de Salinger e da dupla Anderson & Wilson notamos então um certo sentimento que podemos descrever como nostálgico. O conceito de **nostalgia**, quando criado pelo médico suíço Johannes Hofer, em 1678, remetia ao sentimento doloroso da perda ou distância da terra natal. Ao longo dos séculos seguintes, no entanto, o conceito foi adquirindo novas acepções. Passou o mesmo a refletir um sentimento de perda de estabilidade ou de perda de uma situação agradável que ficou no pretérito. Um conceito que denotava deslocamento sentimental de cunho geoespacial passa a denotar um deslocamento sentimental de cunho temporal.

A impossibilidade de retenção do tempo inevitavelmente acaba por causar sofrimento nos espíritos mais sensíveis. Tanto os irmãos Tenenbaum quanto os irmãos Glass, de certa forma, tentam reter o seu tempo de glória através de lembranças, a genialidade e precocidade infantis colaboram em grande parte para o sofrimento da vida adulta. No caso da família Glass, o fato de Seymour fundar uma verdadeira facção intelecto-espiritual, como já vimos em outras passagens, é capital para o sentimento de afastamento dos irmãos em relação às demais pessoas.

A idealização da infância, e/ou a dificuldade de se libertar da mesma, foi objeto de estudo de vários pensadores. Como aponta French, tal idealização tem sido chamada de “Peterpanismo” (“Peter Panism”), também conhecida como Síndrome de Peter Pan. O crítico observa que “o verdadeiro pavor de crescer e ficar adulto está em que temos de desenvolver ou aceitar códigos de moral que muitas vezes nos obrigam a decisões inconfortáveis (sic), ou então ficaremos simplesmente vagando pelo mundo sem finalidade [...]” (FRENCH, 1966, p. 172). O crítico adverte, porém, que Sir James Barrie não partilhava das crenças de seus personagens.

Outra expressão que, com várias ressalvas, poderíamos aplicar aos Glass e aos Tenenbaum é aquela usada por Jung ao abordar esta resistência do indivíduo em “crescer”: *puer aeternus*. Tal expressão nomeia um livro de Marie Louise Von Frantz, um das principais discípulas de Carl Gustav Jung. Partilhando da visão junguiana, o brasileiro José Osvaldo de Meira Penna, ex-aluno do Jung Institut, dedica um capítulo de sua obra *Em berço esplêndido – ensaios de um psicologia coletiva brasileira* a esta figura arquetípica. Embora a sua análise esteja delimitada a traços do caráter coletivo do povo brasileiro, Meira Penna nos fornece ricos exemplos em que este arquétipo aparece na mitologia e na literatura brasileira.

Em um ensaio escrito em 1940, “*Dois Adolescentes: Cocteau & Pompéia*”, no qual compara os romances “*O Ateneu*” e “*Les enfants terribles*”, o crítico Álvaro Lins tece observações que achamos pertinentes ao tópico que estamos analisando:

[...] há qualquer coisa de trágico e de poético nesta adolescência assim paralisada e concentrada pelo tempo. Vê-se aí a profundidade de um abismo. Uma nova aventura será olhar para o que está dentro deste abismo; e nunca os olhos se sentiram mais atraídos do que agora para os mistérios da adolescência. (LINS, 1964, p. 139)

A psicologia pode nos servir como ilustração de um ponto de vista ou como um campo de diálogo, mas devemos abordá-la com parcimônia. Embora seja flagrante que as duas famílias ficcionais sofrem desse problema, não podemos dizer que os personagens não tenham-se libertado mentalmente da mãe. Mais do que um complexo de cunho maternal, o que observamos em Anderson e Salinger é uma tentativa de acerto de contas dos personagens com suas “origens” ou, melhor, com a origem dos problemas.

Em “*Zooey*” e em “*Seymour: uma introdução*” lemos tentativas da parte de Zooey e Franny no primeiro, e de Buddy, no segundo conto, em resolver os problemas oriundos do passado. Dizemos tentativas, porque a resolução dos mesmos nos parece provisória. Não parece-nos garantido que os personagens consigam libertar-se dos grilhões do passado. Como French (1988) observa, Seymour se liberta dos Fedders, fazendo analogia com *fetters* (grilhões) através da morte. O fantasma da influência de Seymour, no entanto, está sempre presente. E embora haja toda uma explicação mística para o suicídio do personagem, a sua morte (bem como a de Walt) permite-nos ilações com o mito romântico da morte prematura. Os bons morrem cedo, diz um provérbio que ecoa no “D. Juan” de Lord Byron: “*Whom the gods love die young*”. Entra-se então em um círculo vicioso de eterno retorno em que duas pontas se encaixam. De um lado, o jovem morto fica “congelado” na idade que contava ao morrer, de outro, o seu legado permanece (para o bem e para o mal) suscitando novas e recorrentes preocupações.

Simbólico também parece ser o nome de Waker Glass. O padre, que é apenas mencionado ao longo da saga, expressa em seu nome uma dupla carga semântica. A palavra *wake* pode significar tanto “despertar” quanto “velório”. O religioso Waker seria então aquele que “desperta” os outros com o seu conhecimento ou seria aquele que “vela” o legado espiritual do falecido?

A morte do jovem em *The Royal Tenenbaums* está representada na figura de Rachael Evans Tenenbaum, esposa de Chas. Com o seu falecimento em um desastre aéreo do qual sobrevivem seus dois filhos e o cão Buckley, Chas fica transtornadamente obsessivo com a segurança dos filhos. Este fato acaba potencializando o seu zelo, que de certa forma é um resgate daquilo que ele mais sente falta: o carinho e atenção do pai, Royal.

Outro eco romântico no cinema de Anderson & Wilson e na literatura de Salinger é a idealização da infância e a supervalorização da criança. O retratar da infância como um período especial deve muito a autores como Goethe e Rousseau. O próprio conceito de infância, como hoje o conhecemos, desenvolveu-se a partir do século XVIII. E a ficção e a poesia ocidentais então, desde então, retratam a “aurora” de nossas vidas “que os anos não trazem mais”. Quando se olha para trás é possível contrapor a noite da existência adulta com aquelas “risonhas manhãs”.

Nos filmes de Anderson as crianças aparecem como símbolos de esperança, de renovação da humanidade (o sobrinho de Klaus Daimler (Willem Dafoe) em *The Life Aquatic*; Ari e Uzi em *The Royal Tenenbaums*) ou símbolo de lealdade, de apoio, de pessoa confiável (Dirk em *Rushmore*, a irmã de Anthony em *Bottle Rocket*).

Em Salinger, Holden quer ser o apanhador no campo de centeio para evitar que as crianças caiam no penhasco do mundo adulto. No entanto, ele chega à conclusão de que a queda, a perda da inocência, é inevitável. Seu irmão Allie, que nunca envelhecerá, nem perderá sua inocência é uma espécie de totem. Phoebe tem a idade que Allie contava quando morreu. A garota é então, para Holden, embora ele mesmo não perceba, a transmutação ou a substituição do irmão morto. Se Holden desejava ser o eterno apanhador, Max Fischer, protagonista do filme *Rushmore*, desejava manter sua felicidade indo sempre à escola harmônica do filme.

Os Glass, além de inteligentes e espirituosos participantes de um programa de rádio, foram crianças dotadas de várias faculdades. Ainda meninos, Buddy e Seymour escrevem cartas de longuíssima extensão, lêem os clássicos da literatura, da filosofia, as escrituras sagradas e, como bons filhos de artistas, atuam e dançam

bem. Quando crescem, a dupla passa os seus dons aos irmãos mais novos. A longa carta de Buddy (camarada?) a Zoey, presente em “Franny”, dá uma mostra dessa ânsia de preservação, de continuidade de si mesmos, bem como da preocupação com as possíveis conseqüências da precocidade intelectual:

“The age differences in the family always seemed to add unnecessarily and perversely to our problems. Not really between S. and the twins and Boo Boo and me, but between the two twosomes of you and Franny and S. and me. Seymour and I were both adults — he was even long out of college — by the time you and Franny were both able to read. At that stage, we had no real urge even to push our favorite classics at the two of you — not, anyway, with the same gusto that we had at the twins or Boo Boo. We knew there’s no keeping a born scholar ignorant, and at heart, I think, we didn’t really want to, but we were nervous, even frightened, at the statistics on child pedants and academic weissenheimers who grow up into faculty-recreation-room savants”. (SALINGER, 1961, p. 64-65)

De certa forma, o que ambas as famílias conseguem preservar é a lembrança material dos bons tempos devido ao cuidado das mães. Etheline mantém a mansão Tenenbaum decorada como na infância dos filhos. Os quartos, ambientes, pertences, recordações do trio de gênios precoces formam um verdadeiro recorte temporal. Quando Chas, Margot e Richie retornam ao lar materno também voltam, de certa forma, no tempo. Os quadros que retratam Margot, pintados por Richie, são onipresentes.

Só que, distintamente dos Tenenbaum, quem organiza o relicário dos Glass é o pai, Les. Além de a casa ser saturada de livros, condecorações, correspondências, papai Glass fixa sete álbuns repletos de recortes de jornais e revistas diretamente na parede “in almost incestuosly close juxtaposition”. (SALINGER, 1961, p. 121)

Entretanto, no decorrer dos anos a estabilidade dos "anos dourados" sofre uma ruptura. Embora os sujeitos queiram reter o tempo (ou pelo menos os períodos felizes), este arrasta-os adiante. O problema decorrente — a inadaptação à situação desfavorável — acaba trazendo consigo problemas contíguos. A poesia moderna também se deteve a esta problemática. Carlos Drummond de Andrade, célebre por

poemas como “*Confidência do itabirano*”, observa no poema “*A rua diferente*”: “Minha rua acordou mudada./ Os vizinhos não se conformam./ Eles não sabem que a vida Tem dessas exigências brutas.” O escritor mineiro, no poema intitulado “*Infância*”, também lamenta, além das mudanças do mundo externo, a mudança ocorrida no ser e a consciência que só se adquire anos depois: “E eu não sabia que minha história/ Era mais bonita que a de Robinson Crusoe”.

O que diverge imensamente na obra cinematográfica de Anderson da obra literária de Salinger é a importância da figura paterna. Se Les Glass é quase um fantasma que é citado aqui ou ali ao longo da saga, Royal Tenenbaum, além de desempenhar importante papel, é ao mesmo tempo causa de muitos problemas e, como veremos no próximo capítulo, chave para a solução de boa parte dos mesmos.

Por isso, torna-se de capital importância analisarmos a figura de Royal e sua relação com os filhos de forma mais atenta. O filme inicia no relato da separação do casal e não temos maiores informações sobre a vida anterior da família. O que realmente interessa são os problemas decorrentes do evento e o(s) acerto(s) de contas entre pai e filhos (e entre irmãos), as tramas relacionadas.

Na cena em que o pretensamente doente Royal está lendo na cama, Chas muda de posição em relação ao pai. Ele se investe de uma autoridade semelhante à que os pais possuem sobre os filhos ao decidir apagar a luz, em um pequeno sentimento de revanche ou, quem sabe, em um involuntário pedido de atenção. A seqüência é embalada pela canção “*Lullaby*” (Canção de Ninar), de Emmitt Rhodes.

TRILHA: “Tears that angels cry

And the dark and all the sky”

CHAS: Lights out, old man.

ROYAL: I thought I’d read for a while, Chas.

Então, o pai chama o filho:

ROYAL: Chas? Good night, my boy.

TRILHA: “When the one you love says good-bye”

A cena torna-se muito significativa porque é flagrante o sentimento de Chas pelo pai. Só que o sentimento de amor a Royal, que foi obstaculizado por este

durante a infância, é demonstrado de modo agressivo, áspero. O fato de Royal começar a mostrar algum afeto e consideração pelo filho acaba transtornando Chas, pois este passou a maior parte da vida nutrindo rancor pelo pai ausente.

E na cena seguinte, Chas sobe ao salão de baile da mansão onde Richie lê *Three Plays by Margot Tenenbaum* dentro de sua barraca amarela. Chas chega admoestando Richie:

CHAS: Looks like you and Dad are back together, huh?

RICHIE: (pausa) He's your dad, too, Chas.

CHAS: No, he's not. (Pause) You really hate me, don't you?

RICHIE: (embaraçado) No, I don't. I love you.

Ficando ainda mais perturbado com o afeto do irmão, Chas volta à carga:

CHAS: Well, I don't know what you think you're going to get out of this. But believe, whatever it is, it's not worth it.

RICHIE: I don't want to hurt you, Chas. I know what you and the boys have been through. You're my brother, and I love you.

CHAS: (rangendo os dentes) Stop saying that.

Tendo sofrido ao lado dos irmãos a presença negativa do pai durante a infância e sua ausência em quase toda a vida adulta, Chas dedica seu amor para a sua própria família, à falecida esposa e seus dois filhos. Quando percebe estar com sérios problemas volta ao lar materno, pois a zelosa mãe é a única figura referencial para ele. De repente, estando reunido novamente à família, quase duas décadas após, é muito difícil livrar-se do rancor e do clima de disputa entre os irmãos.

Podemos dizer que dois momentos traumáticos de sua infância (mostrados no início do filme) contribuem para a postura de Chas. A primeira é quando, em uma brincadeira com Richie e Eli, Royal aponta a espingarda de pressão para Chas. Quando o filho diz que está na mesma equipe que o pai, este responde que não há equipes e acerta um tiro de chumbinho na mão de Chas.

O segundo evento é a estréia de Margot como dramaturga na noite de seu décimo-primeiro aniversário. Os irmãos concordam em convidar o pai para a festa e, após a encenação, reúnem-se com o pai e com Eli em torno da mesa. Chas pergunta a opinião de Royal e o resultado é decepcionante para todos.

CHAS: Did you think the characters were ...

ROYAL: What characters? It was just a bunch of little kids dressed in animal costumes.

MARGOT: Goodnight, everyone.

Se Margot sofre pela condição de ser filha adotiva, por outro lado, sempre contou com a cumplicidade de Richie. Quando criança fugiu de casa com o irmão caçula e acamparam em um museu. Após uma fuga na adolescência para conhecer sua verdadeira família, teve o dedo decepado pelo machado ao ajudar o progenitor a cortar lenha. Podemos ler o ocorrido como um símbolo de separação entre Margot e a família. Embora fosse bem cuidada e incentivada por Etheline, a menina era lembrada de sua condição de adotada. Ao buscar suas origens, tendo sido mutilada pelo pai e vertido seu sangue, Margot que sente seus laços de família cortados duplamente.

O resultado é uma extrema discrição. Nenhum familiar seu sabe que ela fuma, nem que se casara e divorciara de um cantor de *reggae* na Jamaica. Além disso, ela possui um escritório registrado com o pseudônimo de Helen Scott.

Seu segundo casamento, com o neurologista Raleigh St. Clair, acontece às vésperas do jogo em que Richie abandona sua carreira de tenista. O médico, autor de *The Peculiar Neuro-degenerative Inhabitants of the Kazawa Atoll*, é um homem dócil e atencioso que dedica-se ao estudo dos distúrbios neurológicos do menino Dudley Heinsbergen. Seu próximo livro seria sobre a chamada Síndrome de Heinsbergen. Sendo tolerante, compreensivo e bem mais velho, Raleigh age como se fosse um pai para Margot e não como marido. E provavelmente teria sido essa sensação de proteção masculina, que não recebera na infância, que leva Margot a casar com o médico. Se fosse por amor, a dramaturga não seria amante de Eli Cash e não teria outros amantes já no seu período de casada.

Richie mantém uma barraca do tempo de infância montada no salão de festas. No interior da mesma encontram-se brinquedos, discos, uma vitrola portátil e, o mais significativo em nosso entender, uma foto do casal Tenenbaum e seus três filhos quando crianças. Assim, o pequeno ambiente e sua *memorabilia* servem de amparo para os tormentos e inquietações do mais jovem dos irmãos.

Como já observamos, Les Glass é uma figura um pouco apagada que nos parece existir para sugerir um pouco mais de credibilidade e coesão à constituição da família ficcional criada por Salinger. Em “*Franny*”, a figura paterna está presente (além dos anteriormente mencionados álbuns de recortes) em meio a conversas e recordações. Em pelo menos duas passagens Les Glass está preocupado com o estado físico-emocional da filha caçula. Na primeira, Franny conta a Zooey que o pai está preocupado com uma suposta dor de estômago sentida pela garota e que tocara piano para ela. Na segunda, Zooey diz que o pai quisera levar uma tangerina para a filha na noite anterior. Ou seja, o patriarca é apresentado como uma pessoa docilmente preocupada com a família.

Na longa carta à família que compõe “*Hapworth 16, 1924*”, Seymour dirige-se várias vezes ao pai. Após várias páginas versando sobre a sua precocidade sexual, descrevendo e celebrando a Sra. Happy, temos duas passagens que ajudam a corroborar a análise que estamos efetuando. A primeira é uma admoestação ao pai, que teria dito que Buddy, também presente no mesmo acampamento que Seymour, não sentiria a falta de qualquer pessoa, exceto o irmão mais velho. Na seqüência o “vidente” prevê a própria morte e que o futuro homem de letras, Buddy, guiará os irmãos após a mesma:

He will be swiftly and subtly guiding every child in the family long after I am quite burned out and useless or out of the picture. It is disrespectful and inexcusable for a young boy my age to address his lovable father this way, but Buddy is the one thing you don't know anything about. Let us quickly pass on to more unticklish topics. (SALINGER, 2003, p. 7)

Sendo a última publicação de Salinger, “*Hapworth 16, 1924*” vem confirmar elementos que apontamos ao longo dos últimos capítulos. Desde a infância (Seymour conta sete anos e Buddy cinco), os irmãos Glass formam um grupo apartado de seus pais e das demais pessoas, fato que chama a atenção do próprio Les. E o fosso se amplia, como lemos no trecho citado, porque Seymour, embora reticente, declara ao pai que este nada sabe sobre o filho Buddy. Desta forma, só resta a Les ser retratado como um pai amável, pois o conhecimento e entendimento do “clube fechado” que possui em casa lhe é vedado. Se no próprio lar existe um foco de inadaptação, então não será no mundo externo que tal isolamento deixará de ocorrer.

Uma vez que delimitamos nos últimos capítulos os três principais problemas que ajudam os personagens a ficarem inadaptados ou deslocados no ambiente social, passemos ao próximo passo. Após delinear os fatores que conduzem à arquetípica imagem da queda (representada por crises de relacionamento no meio social), é momento de analisarmos de que modo ocorre nos mesmos *corpora* o também recorrente tema da redenção do (s) sujeitos(s).

#### 5.1.4 Redenção

Se, como vimos até agora, grande parte dos problemas enfrentados pelas famílias Glass e Tenenbaum têm origem no próprio clã, é justamente dentro do mesmo que encontra-se a chave para a redenção. Mas antes de avançarmos na análise é preciso ver o contraste existente, na nossa interpretação, na noção de grupo familiar nos dois conjuntos ficcionais e, por extensão, na obra de Salinger e nos filmes de Wes Anderson.

A delimitação das famílias ficcionais difere na ficção do escritor nova-iorquino Salinger e no cinema dos texanos. A “saga da família Glass”, como é normalmente chamada, deveria ser dos “irmãos Glass”, pois os pais (Les e Bessie) são um tanto menosprezados pelos filhos. Bessie ainda aparece atuando no conto “Zooey”, a figura de Les só aparece referida por Buddy e por Seymour Glass. Comentamos anteriormente (ver 5.1.2) que os genitores, ex-artistas de *vaudeville* não partilham do mesmo cabedal intelectual e religioso dos filhos, que formam um clã à parte. Como

Buddy observa em “*Seymour*”: “For instance (this is extraneous, but nice), my mother has never in any known latitude of the expression been a book-reader” (SALINGER, 1991, p.186). O jargão, os assuntos, as crenças, a cultura e as convicções dos irmãos amplificam as naturais diferenças existentes entre as gerações.

Os heróis de Salinger (os Caulfield, os irmãos Glass) vivem em uma dimensão de Charlie Brown. Se no *cartoon* criado por Charles Schulz a ação ocorre em um mundo sem adultos ou, melhor, sem o viés maduro sobre a vida, nas principais obras do escritor nova-iorquino há um apagamento total (em *The Catcher in the Rye* eles são apenas mencionados) ou parcial dos pais (Bessie e Les). Então o mundo dos Glass não é infantil como o dos *Peanuts*, mas sim um clube fechado cujas credenciais de sócio são, além do parentesco, a mesma formação cultural e espiritual. Assim como Holden só ama realmente seus irmãos e desconfia e critica todas as demais pessoas, os irmãos Glass criam um círculo vicioso. Os membros da família de Seymour só confiam nos seus pares, excluindo do convívio harmônico qualquer pessoa alheia ao clã.

Na obra de Salinger há uma falha contínua dos vários narradores que ocupam o palco central, uma falha em encontrar uma identidade separada e distinta fora idéia corporativa de família. Holden é um pouquinho D. B. e Allie e Phoebe, e Buddy é Seymour e Zooey, etc., etc. (D'AMBROSIO, 2001, p.33)

Apesar das divergências que possam existir entre os irmãos, a família forma quase que um corpo orgânico no qual são tolerados comportamentos e ações que nas demais pessoas seriam condenadas pelos próprios Glass.

Um claro exemplo desse corporativismo fraternal aparece no conto “*Raise High ...*” quando os familiares de Muriel Fedder estão no apartamento de Seymour e Buddy. Após descobrirem que a atriz Charlotte Mayhew, ex-colega de infância dos Glass, era sócia de Muriel quando criança, perguntam a Buddy porque a garota havia recebido nove pontos no rosto. O rapaz tergiversa ao confirmar que Seymour ferira a garota por acidente. No entanto, ao ficar sozinho com o tio surdo de Muriel, Buddy tenta justificar para si mesmo o ocorrido há quinze anos:

“Would you like to know how Charlotte got those nine stitches?” I asked suddenly, in a tone of voice that sounded perfectly normal to me. “We were up at the Lake. Seymour had written to Charlotte, inviting her to come up and visit us, and her mother finally let her. What happened was, she sat down in the middle of our driveway one morning to pet Boo Boo’s cat. Everybody knew that, for God’s sake me, Chalotte, Boo Boo, Waker, Walt, the whole family.” I stared at the pewter ashtray on the coffee table. “Charlotte never said a word to him about it. Not a word.” I looked up at my guest, rather expecting him to dispute me, to call me a liar. I am a liar, of course. Charlotte never did understand why Seymour threw that stone at her. My guest didn’t dispute me, though.” (SALINGER, 1991, p. 89)

É claro que nem Charlotte, nem a maioria das pessoas entenderia o fato de ser agredida a pedradas por alguém que lhe sinta afeto. Contudo, dentro da família corporativista as ações mais estapafúrdias sempre contarão com uma interpretação ou aceitação da parte dos irmãos. Buddy, Boo Boo, Waker e Walt não deixariam de justificar o fato de seu santo, vidente e guru caseiro agredir a quem amava. French, analisando interpretação de Eberhard Alsen, crê que Seymour esteja perante episódios tentadores ao seu crescimento ascético ou espiritual (p. 105). O interesse por Muriel na infância remete aos precoces instintos sexuais de Seymour referidos pelo próprio em “*Hapworth 16, 1924*”. Na vida adulta, o “vidente” é atrapalhado em sua busca espiritual por sua esposa demasiado terrena, terminando por cometer o suicídio. Logo, pode-se inferir que a atração sexual e a convivência com pessoas que não partilhem objetivos ou crenças podem desviar o “iniciado” do caminho da ascese ao deixá-lo preso às coisas do mundo.

O conceito de família nos filmes de Anderson, em nossa interpretação, é muito mais amplo do que em Salinger. Na obra do diretor texano os laços afetivos entre as pessoas não ficam delimitados às relações de consangüinidade e intelectualidade. A amizade, o apoio emocional, as relações de confiança e/ou auxílio mútuos é que formam a “grande família”.

Em “*Bottle Rocket*” Anthony, Dignan e Bob formam um grupo em que um estimula e ampara o outro. Este último, repudiado por seu irmão, Future Man, busca sua realização no grupo de “perdedores” que tenta formar uma quadrilha. Sob a liderança de Dignan, um verdadeiro exército de párias se une para realizar algo de “útil” na vida, mesmo que o objetivo não seja nobre: realizar crimes. A partir do

fracionamento ou ausência das famílias originais, os desamparados arrumam um substituto para suportar as agruras da vida.

E observamos o mesmo tipo de representação no restante da até agora enxuta obra de Anderson. Em *“Rushmore”*, Max Fischer é orfão de mãe e seu pai é um humilde barbeiro, embora o rapaz costume falar que ele é neurocirurgião. Dirk e demais colegas próximos são como que “irmãos” para o rapaz. A *Rushmore Academy* é para Max, como bem aponta o provérbio, é seu segundo lar. Max se relaciona com a comunidade escolar em geral, desde o diretor até o varredor. Quando o industrial Henry Blume conhece o jovem, que é o avesso de seus filhos grosseiros, há uma simpatia e admiração mútuas que acaba por enlaçá-los em 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), 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.

No filme *“The Life Aquatic”*, co-escrito por Noah Baumbach, Anderson delinea a figura do explorador e documentarista Steve Zissou (Bill Murray). Recém tentando se recuperar da morte de seu melhor amigo e do fracasso de seu último filme, o comandante do *Belafonte* encontra um suposto filho, Ned Plimpton (Owen Wilson), do qual desconhecia a existência. O rapaz, que busca a convivência com o pai, sempre ausente de sua vida, une-se à família deste: a Equipe Zissou.

E na obra que estudamos, *Os excêntricos Tenenbaums*, a família segue o mesmo esquema. Embora o cerne da trama seja a vida do dotado trio de irmãos e os efeitos da presença/ausência de Royal sobre os mesmos, como já observamos, a ampla visão andersoniana de família permanece igual. Se na família Glass há conflitos entre os irmãos é ali mesmo, no cerne do clã, com suas crenças e doutrinas, que os mesmos serão selecionados. Os Tenenbaum, por seu turno, contam com um exército de agregados que completam a vida familiar. Pagoda, Eli, Henry Sherman, Dusty, Raleigh e Dudley, estão ali para tornar mais complexas as relações e também para auxiliarem os membros da família a superar suas diferenças. Uma vez que os irmãos comunicam-se de maneira deficiente entre si e também com o pai, cada um forma um pequeno núcleo apartado dos demais.

Os solitários e isolados Margot e Richie contam com a presença de Eli como apoio. E este também precisa dos dois irmãos para se amparar. Raleigh e Richie,

ambos amando a dramaturga, terminam por partilharem da preocupação com o bem-estar da garota. Na outra ponta do vértice encontra-se Dudley, que a despeito de sua deficiência cognitiva, serve de companhia para a dupla. Chas apóia-se em seus filhos Ari e Uzi. Royal conta com seus dois escudeiros: Pagoda e Dusty. Etheline, aturdida com a situação de ver a família novamente sob sua responsabilidade, encontra apoio na figura de seu contador e futuro noivo Henry Sherman. O fracionamento do núcleo familiar e a formação de pequenos grupos comunitários que amparam umas às outras atinge um ponto de maior complexidade no terceiro filme da dupla de roteiristas. Em *The Royal Tenenbaums* a profusão de núcleos é decorrente da desagregação familiar, mas se essa separação não tivesse formado tais agrupamentos não ocorreria o acerto de contas coletivo. E em meio a essa desagregação ou inadaptação dois personagens ganham destaque por estarem ainda mais desenraizados do que os outros.

O patriarca Royal é o menos letrado do clã, talvez por isso mesmo sintasse ainda mais excluído do grupo. Nesse aspecto ele sofre destino semelhante ao de Les e Bessie. Ao ouvir Eli Cash dizer que sempre quis ser um Tenenbaum, Royal replica “ Eu também”. Como vimos no capítulo anterior, Etheline (que não é Tenenbaum de sangue) é que mantém o relicário dos dias de glória da família. Se o brilhantismo intelectual dos três irmãos os segrega do convívio harmônico com as demais pessoas, este elo que une o trio, paradoxalmente, exerce um fascínio sobre aqueles que não partilham de tal dote.

Eli, criado pela avó, não tem uma família para conviver, pegando emprestado os irmãos e a mãe de seu amigo Richie. Solitário que passou a vida tentando ser aceito, o escritor é uma pessoa extremamente insegura e está sempre ansioso pela aprovação dos Tenenbaums. Na vida adulta, Eli Cash torna um viciado em drogas. Royal afasta seus próprios filhos, com exceção de Richie, que é o responsável pela reinserção do pai no lar, por conta de seu comportamento inadequado com os mesmos, fato agravado pela separação do casal.

Em seu retorno à mansão Tenenbaum, Royal consegue ser bem sucedido em seu plano até ser desmascarado por seu rival, Henry Sherman. Mais uma vez o patriarca traz decepção à família e recebe desprezo dos filhos. O próprio Richie fica impotente para defendê-lo. Desta forma, o pai que esperava reconquistar sua posição é excluído pela segunda vez: simbólica e fisicamente.

A cena em que Royal Tenenbaum é “expulso” de casa expressa uma simbologia muito forte. Ao sair da mansão e ficar debaixo da neve o patriarca é a imagem do abandono, do desamparo, do desabrigo. O ardiloso Royal então diz que aqueles tinham sido os seis dias mais felizes de sua vida – e percebe ser verdade o que diz. E este *insight* – um momento de sinceridade no auge da queda – é a chave para a redenção de Royal.

O personagem que marcara sua vida pela esperteza, fracassado o plano que desenvolvera após ser despejado do hotel em que morava, vai perseguir um novo rumo para a sua vida. Estando mais uma vez sem opções vai pedir emprego de ascensorista para ele e seu escudeiro Pagoda no mesmo hotel. Largando a boa vida e submetendo-se a um ofício que poderia ser considerado humilhante para um homem de sua posição, ele vai finalmente atrás do que desejava: ter sua família “de volta”. Aparentemente seu plano tinha sido realizado em parte. Indiretamente ele fizera sua família reunir-se sob o mesmo teto após duas décadas. E a partir do momento em que Royal reconhece seus erros os demais personagens são instados a fazer o mesmo. Chas, o rancoroso primogênito dos Tenenbaums, começa cedendo ao ir ao cemitério com o pai e os irmãos visitar os túmulos da esposa Rachael e da avó Helen. Quando Royal começa a conviver com os netos, o apreensivo Chas aparentemente exaspera-se pelos “perigos” aos quais Ari e Uzi estão expostos. No entanto, ao longo do filme iremos notar que aquela carência da figura paterna e o ciúme que sentia do irmão desde a infância estão latentes. Anteriormente, no primeiro (re)encontro com os três filhos, Royal diz: “Let me finish, Chas. Now, I’ve got six weeks to set things right with you, and I am to do it. Will you give me a chance?”

A resposta é logicamente negativa, em posição oposta à de seu irmão caçula. Richie acolhe o pai desde o início e tenta apaziguar a situação familiar, mas não tem forças para superar as próprias dores. Embora inicialmente não consiga ver resolução aparente para seus problemas, o caçula dos Tenenbaums sempre tenta ajudar os seus familiares. Além de buscar a reintegração entre seus irmãos e seu pai, Richie (“rico” ?) quer auxiliar seu melhor amigo, Eli, a superar o vício das drogas. O sensível personagem desempenha um papel central para o redescobrimto e ajuste de contas entre os membros da família.

Richie de certa forma sente-se dividido entre a amizade e fidelidade ao cunhado Raleigh e a “traição” a tais sentimentos, uma vez que também ama Margot.

Ao acompanhar a ida de Raleigh e Dudley ao detetive, Richie, além de apoiar o neurologista, está apoiando-se nesse e também matando sua curiosidade a respeito da irmã.

O tenista considera-se como um fracassado devido à impossibilidade de realização do seu amor. A decisão final – o suicídio – também resulta em fracasso. E é justamente esse “infortúnio” que irá conduzi-lo à recuperação. Ao ser salvo da morte, finalmente Richie terá coragem de abrir seu coração e declarar à irmã adotiva, Margot, o amor que sente por esta.

Ao retornar à mansão após a fuga do hospital onde fora internado, Richie encontra a irmã dentro de sua barraca amarela dos tempos de infância. Durante a cena que mostra o retorno do rapaz, a trilha sonora é a canção de ritmo melancólico, mas de letra com mensagem positiva, *Fly*, de Nick Drake.<sup>23</sup>

Ao ser perguntada por Richie sobre o que fazia dentro da barraca Margot responde: “Just listening to some records”.

A palavra *record* comporta outras acepções além de referir-se ao disco musical. Pode denotar também registros, recordações; significados que estão ligados ao contexto em que se encontra. A cabana preserva em seu interior, como já vimos no capítulo anterior, um recorte do passado da família e, talvez principalmente, da vida comum dos dois irmãos. Entre os brinquedos, discos, vitrola e a antiga fotografia da família antes da separação de Margot e Richie. Ali será o lugar do acerto de contas amoroso entre os irmãos.

Como podemos inferir de tais acontecimentos e ações, todos os membros da família Tenenbaum enfrentam dilemas paralelos à problemática relacionada ao retorno de Royal. No entanto, é justamente esta problemática que irá instá-los a enfrentar tais dilemas.

Royal cede em seu egoísmo, divorciando-se de Etheline, e abre caminho para que a arqueóloga case-se com seu contador. Embora a família esteja periodicamente se reunindo, um evento como um matrimônio é propício para confraternização. O ritual torna-se um momento propício para que ocorram reconsiderações e perdão. E falando em rituais, o nome Tenenbaum (Tannenbaum) significa “árvore de natal”.

---

<sup>23</sup> Please, give me second grace/ Please, give me a second face/ I've fallen far down/ The first time around/ Now I just sit on the ground in your way/ Now/ If it is time to recompense/ For what's done .../ Come/ Come sit down/ On the fence in the sun/ And the clouds will roll by/ And we'll never deny

Durante os preparativos para o casamento, Chas abandona seu comportamento agressivo em relação a Henry e começa a conversar novamente com ele e o filho deste. Até aquele momento os dois só haviam mostrado certa sintonia em suas hostilidades em relação a Royal. Com a “saída de cena” do pai, restava a figura de Henry para “roubar” a atenção de Etheline.

Quando Eli provoca o acidente que adia o casamento, Royal salva os netos da morte. Após saber do fato através de Richie, Chas consegue reconsiderar a sua avaliação sobre a figura paterna. A passagem significa o resgate dos rancores e mágoas de quase uma vida, pois Royal também salva Chas ao salvar Ari e Uzi. Se perdesse os filhos, o primogênito ficaria totalmente desamparado. A cena termina por unir simbolicamente as três gerações e garantir a continuidade da família.

Após perseguir Eli, que quase matara seus filhos, Chas reconhece que precisa tanto de ajuda quanto o escritor drogado. Em outro de seus altamente expressivos “quadros vivos” vemos um *remake* da cena em que Royal, Ari e Uzi pegam carona no caminhão do lixo. Só que desta vez eles estão acompanhados de Chas. O resgate das dívidas do passado foi realizado, e pai e filhos atingem a harmonia. Quando Royal falece, é Chas quem o acompanha na ambulância. Em seu funeral, toda a “grande família” se reúne para a despedida daquele que se redimira: Etheline, Chas, Margot, Richie, Ari, Uzi, Pagoda, Henry e Walter Sherman, Raleigh, Dudley, Dusty. Apesar de a cerimônia ser um evento naturalmente triste, a canção final do filme, *Everyone*<sup>24</sup> de e com Van Morrison, corrobora o clima positivo do desfecho da história.

No filme anterior, *Rushmore*, só 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 rapaz começa a namorar a colega Margaret Yang e na estréia 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.

---

<sup>24</sup> We shall walk again/All along the lane/ Down the avenue/ Just like we used to/ With our heads so high/ Smile at passersby/ And we'll softly sigh/ Ai-yi-yi-yi/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ By the winding stream/ We shall lay and dream/ And these dreams come true/ If we want them to/ Yes, all will come/ Playing pipes and drum/ Sing a happy song/ Yeah, We'll sing alone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone/ Everyone.

Em *Bottle Rocket*, ao fracassar como chefe de quadrilha, Dignan faz com que seus amigos escapem da polícia e acaba sendo preso sozinho. Se ele errara ao tentar transformar um bando de perdedores em criminosos, assume seu erro e evita um dano maior aos companheiros.

No quarto filme de Anderson, *The Life Aquatic with Steve Zissou*, o protagonista só irá recuperar-se da perda do fraternal amigo Esteban e das sucessivas crises de relacionamento após uma segunda grande perda: a morte do suposto filho Ned Plimpton. A desistência de matar o gigantesco tubarão-jaguar para vingar-se da morte de Esteban conduz a um momento mágico. Ao perseguirem o animal em um submarino, a equipe Zissou e acompanhantes superlotam o veículo para dar apoio moral e suporte emocional ao capitão. No esperançoso final, Steve e o sobrinho de Klaus (simbolizando a renovação da equipe) são seguidos pelos demais membros do grupo e formam uma belíssima imagem de amizade e companheirismo.

No caso dos Tenenbaum, e demais personagens de Anderson, a redenção se dá em termos meramente humanos (no de Holden também), enquanto nas obras sobre os irmãos Glass sempre o motor da recuperação emocional está ligada a uma tomada de consciência esotérica ou religiosa.

Originalmente o conceito de **redenção** pertencia à esfera religiosa, referindo-se ao perdão dos pecados ou à proteção da danação eterna. No cristianismo tal vocábulo aparece como sinônimo de **salvação**, graça que, segundo Mário Ferreira dos Santos é permitida por todas as religiões: “Ao tomar consciência de sua fraqueza e das suas ausências, o homem deseja superar-se, alcançar maior soma de poder, em suma, **salvar-se** do estado em que está.” (SANTOS, 1963, p. 228)

O mundo secular herda não necessariamente a crença religiosa, mas sim as marcas culturais que pervadem a cultura. Isso provaria, como mostra Santos, a universalidade e sabedoria dos símbolos religiosos desde tempos imemoriais. Os símbolos exprimem com seu poder de síntese a constância e repetibilidade de acontecimentos arquetípicos:

“O ciclo do devir aponta a uma ressurreição constante que encontramos em todos os símbolos astrológicos. Mas tudo isso aponta ainda mais longinquamente ao ser finito que surge, nasce, vive, perdura, e morre, mas que ressurge depois, como símbolo da invariância das variâncias cíclicas do devir.” (SANTOS, 1963, p. 231)

Nosso objetivo não é realizar um tratado religioso — o que foge de nossa competência — mas sim fazermos a comparação entre os distintos meios pelos quais a redenção é alcançada. E no caso de Salinger, a religiosidade precisa ser minimamente mencionada para situarmos melhor o desfecho de seus contos. Embora Seymour e seus irmãos exerçam uma religiosidade, digamos, “ecumênica”, é importante referir-nos brevemente sobre a distinção entre a redenção cristã e a redenção (ou salvação) nas religiões orientais.

Os adeptos do hinduísmo e do budismo, por exemplo, crêem na salvação de um modo diverso daquele que os ocidentais geralmente compreendem. Acreditando na reencarnação, eles não possuem uma concepção de céu e inferno. São as obras de cada um, ou *karma*, que definem se o sujeito renascerá como um ser inferior ou aprimorará sua existência. No entanto, eventualmente, alguém pode escapar do ciclo de morte e renascimento, atingindo a **salvação** através da obtenção de um estado espiritual superior. Tal estado é chamado *moksha* (libertação) ou *mukti* (libertação) no hinduísmo e geralmente chamado nirvana no budismo.

O guru Seymour Glass, tal como o protagonista do conto “*Teddy*”, desde criança possuía consciência do ciclo de morte e renascimento. Em “*Hapworth 16, 1924*” o menino menciona ao longo da carta outras encarnações pelas quais ele ou outras pessoas tenham passado. Aí esclarece-se, e parece-nos ser esse o objetivo do conto epistolar, explicar melhor o suicídio de Seymour e a libertação da prisão da vida terrena e do contexto desfavorável à vida espiritual. De um personagem flagrantemente paranóico em “*A Perfect Day for Bananafish*” chegamos, ao final da saga, a uma complexa e multifacetada figura que pode ser interpretada como um ser consciente da complexidade das leis eternas. Seymour teria escolhido abreviar a existência provisória e reiniciar o ciclo novamente, talvez em um ambiente mais propício à ascese.

No caso dos Glass ocorre um choque entre o mundo ideal e o mundo real (ver cap. 5.1.1), entre aquele em que os irmãos, baseados na herança do irmão, “vêm mais” e aquele onde as demais pessoas estão de costas para o mundo espiritual. No entanto, como temos visto ao longo deste trabalho, as crises vividas pelos Glass decorrem justamente de fatos passados com os quais os irmãos não conseguem lidar adequadamente. Ou seja, embora as “lições” de Seymour não tenham sido adequada ou totalmente assimiladas, somente através delas é que a redenção pode ser atingida. Como observou Steven Marcus:

*Franny and Zooey* [...] termina com Zooey lembrando Franny de um dos ditos ou parábolas e, desse modo, pondo termo a sua crise. Isso age sobre ela como se fosse literalmente uma voz falando do além-túmulo — ou como se fosse um oráculo, um presente da Graça, uma revelação, ou promessa de coisas vindouras. Em outras palavras, ele pretensamente possui um poder religioso ou mágico, como o próprio Seymour. (MARCUS, 2003, p.1)

Ao final do conto “*Franny*” vemos a protagonista murmurando e somos levados a crer que a garota esteja proferindo a Prece de Jesus, entretanto não temos certeza alguma. Só no conto “*Zooey*” é que vamos ver que o artifício não funcionou, pois Franny Glass ainda está tentando se recuperar da crise. O telefonema de Zooey e a parábola da *Fat Lady* é uma solução válida naquele contexto em que Zooey não sabe mais como agir. Como adiantamos no capítulo anterior a resolução dos problemas passados nos parece ser provisória.

No entanto, “*Seymour*”, com todos os seus problemas de construção ao qual nos referimos anteriormente, nos oferece uma recuperação mais consistente do que as atingidas em “*Franny*”, “*Zooey*” e “*Raise High the Roof Beam, Carpenters*”. Neste último conto, Buddy Glass, após ter-se isolado das visitas e lido o diário de Seymour, adormece. Ao acordar, depara-se com os vestígios deixados pelo tio-avô de Muriel. É válido citarmos aqui o último parágrafo do texto:

My last guest had evidently let himself out of the apartment. Only his empty glass, and his cigar end in the pewter ashtray, indicated that he had ever existed. I still rather think his cigar end should have been forwarded on to Seymour, the usual run of wedding gifts being what it is. Just the cigar, in a small, nice box. Possibly with a blank sheet of paper enclosed, by way of explanation. (SALINGER, 1991, p. 92)

Em “*Hapworth 16, 1924*” o pequeno Seymour, que está passando uma melancólica temporada no acampamento de férias contrariamente a sua vontade, se

queixa na carta das suas dificuldades de relacionamento com as demais crianças e monitores da instituição. E principalmente reclama da falta que sente de seus pai e, é claro, da separação forçada de seus irmãos Walter, Beatrice (Boo Boo) e Waker Glass. O que faz o ambiente ficar mais tolerável é a presença de Buddy, E é justamente falando sobre este irmão que Seymour alcança certo grau de serenidade que lhe permite, finalmente, finalizar a longuíssima carta. Neste caso, não interpretamos a passagem com um caso de redenção, mas sim como um artifício da parte de Salinger em suprimir lacunas deixadas nos textos anteriores. Embora não seja verossímil a existência de uma criança tão precoce e de nível cultural tão elevado, a representação de Seymour em "*Hapworth 16, 1924*" condiz com a figura descrita e mencionada nos três contos que antecederam a este. Vejamos a declaração contida no penúltimo parágrafo da carta:

Also worth keeping in mind, it is this chap's leonine devotion to his literary implements, I give you my word of honor, that will be the eventual course of his utter release, with honor and happiness, from this enchanting vale of tears, laughter, redeeming human love, affection, and courtesy. (SALINGER, 2003, p. 29)

Em "Seymour", cuja análise do desfecho deixamos em aberto, precisamos passar pela longa e cansativa tentativa de descrição física (olhos, nariz, orelha) e da análise do vestuário do irmão feita por Buddy Glass. Só então iremos nos aproximar do tão aguardado desfecho. Sendo um texto de leitura um pouco "difícil" como observamos anteriormente, é ao final deste "balanço" da vida e da obra de Salinger que podemos ver que o texto expressa de forma, se não tão agradável, coerentemente a(s) crises(s) de Buddy.

Na verdade, Buddy Glass passa por duas crises superpostas: uma crise criativa que lhe tolhe os dons artísticos e uma crise de meia idade que o impele a fazer uma retrospectiva de sua vida. Dessa forma, ele precisa realizar a referida aferição que interpretamos como um inventário físico e da extensão da influência do primogênito sobre Buddy. A preocupação em peneirar o real do imaginário, o

essencial do excessivo, além da hepatite, é motivo de paralisia intelectual para Buddy. Superar a avaliação da obra de Seymour significa a depuração da crise.

Ao final do processo, Buddy sente o impulso de ir trabalhar e encarar as vinte e quatro alunas que o aguardam na faculdade. E aí chegamos ao desfecho que consideramos mais consistente em relação aos outros contos da série. Buddy parece ter realmente superado a crise que o paralisara por meses. E é claro que sua recuperação passa novamente pelos ensinamentos de Seymour:

There isn't one girl in there, including the Terrible Miss Zabel, who is not as much my sister as Boo Boo or Franny. They may shine with the misinformation of the ages, but they shine. This thought manages to stun me: There's no place I'd really rather go right now than into Room 307. Seymour once said that all we do our whole lives is go from one little piece of Holy Ground to the next. Is he *never* wrong" ? (SALINGER, 1991, p. 213)

Da Prece de Jesus, passando pelas cinzas de charuto e pela parábola da Senhora Gorda até esta última observação feita por Buddy, a redenção passa pelo conhecimento místico religioso deixado por Seymour aos irmãos Glass. E, principalmente, a observação de que nos deslocamos de um pedaço de Solo Sagrado para outro — seguida da intrigante questão — amarra o conjunto da obra de Salinger por intermédio de uma coerente cosmovisão, baseada na religiosidade oriental, que almeja a identificação da alma individual com a transcendência. Tal conceituação cósmica é bem definida na análise que James Finn Cotter faz do simbolismo religioso na obra de Salinger: “mais do que nunca, a antiga definição para ser verdadeira: “Deus é um círculo cujo centro é todo lugar e cuja circunferência é lugar nenhum.” (COTTER, 1999, p. 76)

O filósofo brasileiro Mário Ferreira dos Santos, criticando os autores e literatos pessimistas, saúda os “escritores otimistas (sic) [...] que sempre oferecem esperança” (SANTOS, 1959, p.12). E, distinções e divergências à parte, as obras de Salinger e da dupla Anderson e Wilson oferecem ao final uma visão otimista da vida. Em uma quadra em que os bons sentimentos e o otimismo estão de certa forma em desuso e desconsiderados como *demodés* pela arte, tais artistas destoam

da visão comum expressa na obra de seus pares em seus respectivos contextos de produção. Jorge Luis Borges observou que “Macedonio exigia do romance que todos os seus personagens fossem eticamente perfeitos; nossa época parece propor-se o contrário” (BORGES, 2001, p. 63). Não que os personagens das obras que analisamos sejam santos ou puros. Como podemos ver todos apresentam falhas. Mas também não há o elogio gratuito das coisas e sentimentos negativos. Se no mundo há excesso de amargura, incompreensão, ingratidões, dores, decepções e angústias não é por isso que a obra de arte, ao abordar tais problemas, necessariamente tenha de entregar-se ao pessimismo fácil e ao desespero ou à celebração da maldade.

O otimismo e a esperança que os espectadores e leitores entrevêm ao final de tal conjunto de filmes da dupla, dos contos e do romance de Salinger talvez seja o principal fator de estímulo à existência de um verdadeiro culto à obra de tais artistas. Embora sejam diversos em meio de expressão e em época de produção, mostram-se muito semelhantes ao mostrarem artisticamente que neste “vale de lágrimas” sempre pode existir luz e esperança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até chegarmos aqui percorremos uma trilha de descrições, conceituações, citações. Comentários, cronografias, digressões, escolhas, omissões.

Iniciamos pelo processo de estabelecimento do comparatismo literário no século passado, cruzados pelas tendências da teoria literária e pela formação da noção de intertextualidade, observamos o rompimento das fronteiras inter-artísticas e por fim tentamos sumariar brevemente as analogias e discrepâncias entre o cinema e a literatura.

Seguimos adiante tentando sucintamente situar o mundo de Salinger através de sua vida, sua carreira como escritor e, logicamente, aspectos narrativos de sua obra.

A chegada, poder-se-ia dizer, é uma bela encruzilhada. Todavia, a melhor imagem é a de um caminho pontilhado de opções. A estrada do comparatismo e da intertextualidade, por conseguinte, é permeada de trevos de acesso, recuos, fugas, desvios, curvas e destinos. A grande questão que afigura-se é a seguinte: qual direção seguir?

Toda obra intelectual supõe escolhas previamente ou instantaneamente tomadas. Às vezes, as obras são configuradas pela situação em que o autor se encontra. Tal como em uma sessão de exorcismo intelectual elas são "extraídas" de lampejos momentâneos, um *insight* que configura de chofre o formato que a obra terá.

Contudo, via de regra o produto é fruto de longa maturação sobre determinado assunto ou tema. Neste caso, o rumo a ser seguido deve estar de acordo com os pressupostos teóricos aos quais o autor do trabalho filia-se. E por outro lado, pode-se dizer que o recorte teórico pode decorrer do tema que suscita a obra.

Se perseguimos os traços comparáveis e os devidos contrastes existentes entre os dois meios estudados a partir do nosso recorte temático original (as sagas familiares), no decorrer da pesquisa e da redação da dissertação novos problemas surgiram. Perspectivas que inicialmente não estavam nos nossos planos foram descortinadas e tivemos de descartar ou apenas tangenciar aspectos investigados devido ao risco de perdermos o controle da citação. Cada desdobramento possível poderia levar à fuga do objetivo inicialmente proposto.

Entre as questões que tivemos de sonegar encontram-se a presença da "arte ficcional" ou "fictícia". Como observamos no momento propício, em *Os excêntricos*

*Tenenbaums* existe uma profusão de obras literárias, programas de televisão, artes gráficas e dramáticas que são mencionadas, ou citadas ou que aparecem em cena durante a exibição do filme.

Nas narrativas salingerianas as estratégias intertextuais fazem emergir uma rica possibilidade de estudo do cruzamento das diferentes escritas. Ao longo da obra (e não somente na saga dos Glass) há uma profusão de citações *ipsis literis* de outros textos existentes (p.ex: Kafka, Kierkegaard), paráfrase de textos existentes apenas dentro da ficção (poemas de Seymour), menção a traduções literárias, a apropriação por Buddy Glass da autoria de contos escritos pelo próprio Salinger, comentários sobre obras "reais" (*The Great Gatsby*, p.ex.), entre outras ocorrências. Como podemos observar, apenas esses aspectos resultariam, se fossem devidamente abordados, um novo trabalho por si só distinto do que aqui realizamos.

E seguindo o rastro da intertextualidade acabamos por encontrar outro ponto de confluência entre Salinger e Anderson: a presença da estratégia auto-reflexiva. A auto-reflexividade ou metaficcionalidade, em suas múltiplas formas possíveis, é um elemento presente na literatura desde os tempos homéricos. Na *Odisséia* vemos Ulisses se emocionar ao ouvir sua própria história através do canto de Demódoco. Em *Dom Quixote* presenciamos a interrupção do fluxo narrativo e a sua posterior retomada após a descoberta por parte do narrador do manuscrito árabe que relata o destino do herói. Apesar de existir uma verdadeira tradição reflexiva, como bem exemplifica Robert Stam, é no Modernismo que os autores começam a expôr mais incisivamente em suas obras os materiais e o processo de construção com os quais trabalham.

E é escudado nos precedentes modernistas, como apontamos anteriormente, que Salinger irá realizar a sua crescente incursão a cada conto nas veredas da reflexividade. Já no contexto pós-moderno, apesar das controvérsias que o termo suscita, de Anderson a reflexividade torna-se quase um lugar comum. Em meios distintos como a publicidade, teledramaturgia, histórias em quadrinhos, música popular as fronteiras entre ilusão e realidade estão cada vez mais difíceis de serem dimensionadas. Com a emergência das teorias que advogam o relativismo, o mundo (e as artes em geral) presenciou a erosão da noção de verdade objetiva. Destarte, ocorre a emergência de múltiplos pontos de vista onde costumava haver um ou poucos. Na arte em geral sobressaltam divergências entre o mundo como ele é (almejado pela tradição realista) e o mundo como ele é representado. Tal

esfacelamento da representação artística resulta na passagem da velha "suspensão da descrença" (base das manifestações miméticas) para a incorporação da descrença pela arte.

Com a ruína da unidade na representação, conseqüentemente ocorre a progressiva ruína da unidade do discurso narrativo. A quebra e a fusão ou superposição de gêneros torna-se uma constante. No cinema andersoniano ocorre uma complementaridade entre os diversos meios de expressão: o discurso narrativo cinematográfico entra em fecunda relação com as artes plásticas, com a fotografia, com a biografia, com a música. Em *The Life Aquatic*, além da interação entre as artes, ocorre um diálogo com a vida e a obra de Jaques Cousteau, por exemplo.

Apesar de todas as janelas que se abriram para nós, precisamos voltar então para o motivo que nos impeliu à realização desta pesquisa. A temática da vida familiar na literatura e no cinema é um dos universais aos quais Tomachevski se referia. Em qualquer sistema literário sempre haverá obras que serão baseadas nesse tema, pois representam preocupações humanas importantes em qualquer contexto.

A literatura norte-americana do século XX é pródiga no retrato das relações familiares e a tendência é a mesma neste século que ainda inicia. Desde *O som e a fúria* (William Faulkner-1929) até *As virgens suicidas* (Jeffrey Eugenides-1993) no romance, de *Um bonde chamado Desejo* (Tennessee Williams-1947) e *A morte do caixeiro-viajante* (Arthur Miller-1949) a *True West* (Sam Shepard-1980) na dramaturgia e de *Soberba* (Orson Welles-1942) a *Hairspray* (John Waters-1988) no cinema, os núcleos familiares e suas diversas formatações criam uma verdadeira "tradição" na ficção produzida nos Estados Unidos. O romancistas continuam produzindo obras que abrangem tal temática como, para exemplificarmos, *Jernigan* (David Gates-1991) e *The Sleeping Father* (Matthew Sharpe-2003). A ficção cinematográfica mais recente tem legado trabalhos importantes apreciados pela crítica como *A estranha família de Igby* (Burr Steers-2002), *Flores partidas* (Jim Jarmusch-2005) e *A lula e a baleia* (Noah Baumbach-2004).

Dentro desta tradição norte-americana da representação familiar os nomes de Salinger e de Anderson, em seus respectivos meios, são pontos de passagem obrigatória por lidarem também com os subtemas que expusemos no capítulo 5. A mítica simbologia da queda é acompanhada invariavelmente da possibilidade de redenção, da "segunda chance", oportunidade nem sempre existente como podemos

ver nas figuras de Pandora, Prometeu, Adão e Eva, na família Buendía de *Cem anos de solidão*. Porém, na confluência temática ocorre a divergência entre os meios através dos quais os "caídos" encontram a redenção. A visão secular culturalizada do arquétipo efetuada por Anderson difere da visão místico-oriental trabalhada por Salinger, assim como diferem as visões de família por nós descritas. Se os Tenenbaums chegam a uma resolução coletiva satisfatória de seus problemas passados até por seu caráter de obra única, sobre os Glass não podemos afirmar o mesmo. A cada nova obra abre-se novamente a problemática e a nossa dúvida quanto a sua superação. Como bem analisou Scavone (1984, p.127) a totalidade das figuras salingerianas constituem um "eu megalítico" que só se compraz com suas imagens idênticas, o que só pode ser alcançado dentro da família. Então ocorre o constante e recorrente choque entre o *eu* que se isola e o *eu* que tem necessidade de se integrar no círculo da sociedade. Os Glass, como o cão que tenta morder o próprio rabo, lutam contra a realidade constantemente e sempre retomam a inalcançável busca pela harmonia. Todas as resoluções acabam ocorrendo no domínio do privado, do interior do indivíduo, sejam de ordem lógico-racional ou de cunho religioso. A comunidade ou as convenções superiores não dão conta das necessidades individuais.

Críticos e fãs de Salinger supõem, baseado em depoimentos de familiares e amigos do escritor, que existam outras histórias da família Glass prontas para serem editadas. Dificilmente após quatro décadas de silêncio o nonagenário autor ainda permita antes de sua morte a publicação de qualquer conto inédito. No entanto acreditamos que, ao passarem alguns anos de seu falecimento, seus herdeiros tomem a decisão de alimentar os sequiosos e ávidos admiradores com novas peças literárias.

Se de um lado temos um escritor que optou por abdicar de prosseguir a carreira há décadas, de outro temos um cineasta que, embora seja meticuloso em sua *mise en scène*, apresenta condições de realizar outros trabalhos de maior magnitude. Embora seu parceiro Owen Wilson tenha se concentrado na sua ascendente carreira de ator e abdicado de co-escrever seus roteiros, Wes Anderson, em seu mais recente filme, preserva as linhas mestras de suas obras anteriores (especialmente *Rushmore* e *The Royal Tenenbaums*). No quesito enredo lá estão os problemas familiares, a queda, o conceito de "grande família" segundo nossa acepção. Tais presenças levam-nos a esperar a permanência desta cosmovisão em

sua obra futura. Assim, a trilha seguida por Salinger e Anderson certamente será expandida por realizadores inseridos da mesma tradição de representação da vida familiar.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Wes; WILSON, Owen. **The Royal Tenenbaums**. 4 th. ed. New Yorker: Faber and Faber, 2001. 150 p.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 372 p. Tradução de: Le bruissement de la langue.

BLACKALL, Jean Frantz. Winesburg, Ohio: stories by Sherwood Anderson, 1919. In: REFERENCE Guide to American Literature. Detroit: St. James Press, 1994. p. 1.056.

BLOOM, Harold. **J. D. Salinger**. Broomall, PA: Chelsea House, 1999. 86 p. (Bloom's major short story writers).

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 2001. v. 4.

BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel. **Que é literatura comparada**. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995. 159 p. Tradução de: Qu'est-ce que la littérature comparée? (Série Estudos; 115).

CARPEAUX, Otto Maria. **Tendências contemporâneas na literatura**: um esboço: São Paulo: Ediouro, [s. d.]. 223 p.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e aum. São Paulo: Ática, 1999. 94 p. (Série Princípios; 58).

\_\_\_\_\_. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 1, p. 9-21, mar. 1991.

\_\_\_\_\_. Literatura comparada e teoria literária: intertextualidade e comunidades interliterárias. **Revista TB**, Rio de Janeiro, n. 114-115, p. 29-38, jul./dez. 1993.

COTTER, James Finn. Religious symbols in Salinger's shorter fiction. In: BLOOM, Harold. **J. D. Salinger**. Broomall, PA: Chelsea House, 1999. p. 75-76. (Bloom's major short story writers).

COUTINHO, Eudardo Faria. Do uno ao diverso: breve histórico crítico do comparatismo. In: **Organon**. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia, v. 10, n. 24, 1996. p. 25-34.

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: Brodway Brooks, 2001. p.

DAICHES, David. Dubliners. In: **Discussions of the short story**. Boston: D. C. Heath, 1963. p. 80-88.

ELIOT, Thomas Stearns. A tradição e o talento individual. In: **Ensaio de doutrina crítica**. Lisboa: Guimarães, [s. d.].

FRANKL, Viktor E. **Psicoterapia e sentido da vida**: fundamentos de logoterapia e análise existencial. Trad. Alípio Maia de Castro. São Paulo: Quadrante, 1973. 352 p.

FRENCH, Warren. **J. D. Salinger**. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lido, 1966. 174 p. Tradução de: J. D. Salinger.

\_\_\_\_\_. Salinger, J(erome) D(avid). In: REFERENCE Guide to American Literature. Detroit: St. James Press, 1994. p. 749-750.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 468 p.

GIANETTI, Louis. **Understanding movies**. 7 th. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1996. p. 358-390.

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.

HARPER JR., Howard M. **Fé desesperada**: um estudo de Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin e Updike. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Lidador, 1972. 146 p. Tradução de: Desperate faith.

JENNY, Laurent. A estratégia de forma. In: **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabé Rocha. Almedina: Coimbra, 1979. p. 5-49.

JOHNSEN, William. A Joyce's Dubliners and the futility of modernism. In: McCOMARCK, W. J. (ed.). **James Joyce & modern literature**. London: Routledge & Kegan, 1982. p.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à seminálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 199 p.

LINS, Álvaro. **O relógio e o quadrante**: obras, autores e problemas de literatura estrangeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 414 p. (Coleção Vera Cruz; 45).

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000. 155 p.

MARCUS, Steven. **Seymour**. The New York review of books. v. 1, n. 1, fev. 1963. Disponível em: <<http://www.nybooks.com/articles/13773>>. Acesso em: 29 nov. 2003.

MAST, Gerald. Literature and film. In: BARICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph. (eds.). **Interrelations of literature**. New York: MLA, 1982. p. 278-306.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 347 p.

MILLER JR., James. **D. J. Salinger. University of Minnesota Pamphlets on american writers, n. 51**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965. 48 p.

MÜHLENFELS, Franz Schmitt-von. La literatura y la otras artes. In: SCHMELLING, Manfred. **Teoria y praxis de la literatura comparada**. Barcelona/Caracas: Editorial Alfa, 1984. p. 169-193.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de: **Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade**. Porto Alegre, 1996. 523 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

OS EXCÊNTRICOS Tenenbaums (The Royal Tenenbaums). Produzido por: Wes Anderson, Barry Mendel, Scott Rudin. Escrito por: Wes Anderson e Owen Wilson. Dirigido por: Wes Anderson. Música de: Mark Mothersbaugh. Intérpretes: Danny Glover, Gene Hackman, Anjelica Huston, Bill Murray, Gwyneth Paltrow, Ben Stiller, Luke Wilson, Owen Wilson et al. 1 DVD (109 min.), color.

O'SULLIVAN, Charlotte. The Royal Tenenbaums. **Sight and sound**. V. 12, n. 4, p. 59-60, apr. 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: **Intertextualidades**. Trad. Clara Crablé Rocha. Almedina: Coimbra, 1979. p. 209-230. Tradução de: Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires, n. 27.

RANCHAN, Som P. **An adventure in Vedanta: J. D. Salinger's the Glass Family**. Delhi: Ajanta Publications, 1989. 112 p.

ROMNEY, Jonathan. Family album. **Sight and sound**. v. 12, n. 3, p. 12-15, mar. 2002.

SALINGER, J. D. **Franny and Zooey**. Boston: Little, Brown and Company, 1961. 201 p.

\_\_\_\_\_. **Hapworth16, 1924**. Disponível em: <<http://freeweb.hu/tchl/salinger/hapworth.html>>. Acesso em: 09 dez. 2003.

\_\_\_\_\_. **Nine stories**. Boston: Little, Brown and Company, 1953. 302 p.

\_\_\_\_\_. **Raise high the roof beam, Carpenters and Seymour: and introduction**. Boston: Little, Brown and Company, 1991. 213 p.

SANDOCK, Mollie. The catcher in the rye. In: **REFERENCE Guide to American Literature**. Detroit: St. James Press, 1994. p. 966.

SANTOS, Mario Ferreira dos. **Curso de integração pessoal**. 3. ed. São Paulo: Logos, 1959. 252 p.

\_\_\_\_\_. **Tratado de simbólica**. 4. ed. São Paulo: Logos, 1963, 250 p. (Enciclopédia de Ciências Filosóficas e Sociais, v. VI)

SCAVONE, Rubens Teixeira. **Faulkner & cia**. São Paulo: Soma, 1984. 255 p.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O formalismo russo. In: **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 553-571.

\_\_\_\_\_. **Teoria da literatura**. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1982. v. 1

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991. 80 p. (Série Princípios; 46).

STAM, Robert. The antecedents of film theory. In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and theory: an anthology**. Blackwell Publishers: Malden, Massachusetts, 2000. p. 10-18.

\_\_\_\_\_. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Trad. José Eduardo Moretzsonhn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 198 p. Tradução de: The interrupted spectacle. (Coleção Cinema; 11).

\_\_\_\_\_. **Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard**. New York: Columbia University Press, 1992. 285 p.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204.

TYNIANOV, Juri. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 99-103.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963. 311 p. Tradução de: Concepts of criticism.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Tradução: José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971. 388 p.

WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the visual arts. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (eds.). **Interrelations of literature**. New York: MLA, 1982. p. 252-273.

WOLF, Sérgio. **Cine/literatura**: ritos de pasaje. Buenos Aires: Padós, 2001. 175 p.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGEL, Henri. **O cinema**. Tradução Antônio Couto Soares. Porto: Civilização, 1983. 436 p. Tradução de: Le cinema. (Coleção Habitat).

ALEXANDER, Paul. **Salinger**: a biography. Los Angeles: Renaissance Books, 1999. 351 p.

ANDERSON, Wes; WILSON, Owen. **The Royal Tenenbaums**. 4 th. ed. New Yorker: Faber and Faber, 2001. 150 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**: 10 livros de poesia. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. 280 p.

ARAGÃO, Maria Lúcia. A literatura comparada: histórico e perspectivas. **Revista TB**, Rio de Janeiro, n. 114-115, p. 49-62, jul-dez., 1993.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 372 p. Tradução de: Le bruissement de la langue.

\_\_\_\_\_. **S/Z**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 11-20.

BEYLIE, Claude. **As obras-primas do cinema**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 280 p. Tradução de: Les films-clés du cinema.

BLACKALL, Jean Frantz. Winesburg, Ohio: stories by Sherwood Anderson, 1919. In: REFERENCE Guide to American Literature. Detroit: St. James Press, 1994. p. 1.056.

BLOOM, Harold. **J. D. Salinger**. Broomall, PA: Chelsea House, 1999. 86 p. (Bloom's major short story writers).

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 2001. v. 4

BRADBURY, Malcolm. **O mundo moderno**: dez grandes escritores. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 274 p. Tradução de: The modern world: ten great writers.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. 939 p. Tradução de: Dictionnaire des mythes littéraires.

BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel. **Que é literatura comparada**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995. 159 p. Tradução de: Qu'est-ce que la littérature comparée? (Série Estudos; 115).

BUENO, Francisco da Silveira (org.). **Dicionário escolar da língua portuguesa**. 8. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/FENAME - Fundação Nacional de Material Escolar, 1973. 1.488 p.

CARPEAUX, Otto Maria. **Tendências contemporâneas na literatura**: um esboço. \_\_: Ediouro, [s. d.]. 223 p.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e aum. São Paulo: Ática, 1999. 94 p. (Série Princípios; 58).

\_\_\_\_\_. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 1, p. 9-21, mar. 1991.

\_\_\_\_\_. Literatura comparada e teoria literária: intertextualidade e comunidades interliterárias. **Revista TB**, Rio de Janeiro, n. 114-115, p. 29-38, jul./dez. 1993.

CHAGAS, Wilson. **Mundo e contramundo**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972. 116. p.

CONY, Carlos Heitor. **Quase-memória**: quase-romance. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 213 p.

COUTINHO, Eudardo Faria. Do uno ao diverso: breve histórico crítico do comparatismo. In: **Organon**. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia, v. 10, n. 24, 1996. p. 25-34.

COTTER, James Finn. Religious symbols in Salinger's shorter fiction. In: BLOOM, Harold. **J. D. Salinger**. Broomall, PA: Chelsea House, 1999. p. 75-76. (Bloom's major short story writers).

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**. Brodway Brooks: New York, 2001. p.

DAICHES, David. Dubliners. In: **Discussions of the short story**. Boston: D. C. Heath, 1963. p. 80-88.

EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo. In: **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 137-162.

ELIOT, Thomas Stearns. A tradição e o talento individual. In: **Ensaio de doutrina crítica**. Lisboa: Guimarães, [s. d.].

FRANKL, Viktor E. **Psicoterapia e sentido da vida: fundamentos de logoterapia e análise existencial**. Trad. Alípio Maria de Castro. São Paulo: Quadrante, 1973. 352 p.

FRENCH, Warren. Trad. Rubem Rocha Filho. **J. D. Salinger**. Rio de Janeiro: Lido, 1966. 174 p. Tradução de: J. D. Salinger.

\_\_\_\_\_. Salinger, J(erome) D(avid). In: REFERENCE Guide to American Literature. Detroit: St. James Press, 1994. p. 749-750.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 468 p.

GERGEN, Kenneth J. **The saturated self: dilemmas of identity in contemporary life**. New York: Basic Books, 2000. 296 p.

GIANETTI, Louis. **Understanding movies**. 7 th. ed. Prentice Hall: New Jersey, 1996. p. 358-390.

**GUIA de vídeo e DVD 2003: a enciclopédia dos melhores filmes**. São Paulo: Nova Cultural, 2003. 1.007 p.

HAMILTON, Ian. **Em busca de J. D. Salinger**. Trad. Adalgisa Campos e Silva. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial; LTC-ivros Técnicos e Científicos, 1990. Tradução de: In search of J. D. Salinger.

HARPER JR., Howard M. **Fé desesperada**: um estudo de Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin e Updike. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Lidador, 1972. 146 p. Tradução de: Desperate faith.

INDRUSIAK, Elaine Barros. **Looking for Richard e Shakespeare in love**: Shakespeare pela ótica do cinema hollywoodiano pós-modernista. Porto Alegre, 2001. 147 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

JENNY, Laurent. A estratégia de forma. In: **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabé Rocha. Almedina: Coimbra, 1979- p. 5-49. Tradução de: Poétique: revue de theorie et d'analyse litteraires, n. 27.

JOHNSEN, William. A Joyce's Dubliners and the fertility of modernism. In: McCOMARCK, W. J. (ed.). **James Joyce & modern literature**. London: Routledge & Kegan, 1982. p.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Tradução Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Record, [s. d.]. 195 p. Tradução de: Dubliners. (Mestres da Literatura Contemporânea; 95).

JUNG, Carl Gustav. Tradução Valdemar do Amaral. **O desenvolvimento da personalidade**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995. 306 p. Tradução de: Über die entwicklung der persönlichkeit.

KILEY, Dan. **Síndrome de Peter Pan**. 5. ed. Tradução Amariyls Eugênia F. Miazzi. São Paulo: Melhoramentos, 1987. 262 p. Tradução de: The Peter Pan syndrome.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à seminálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 199 p.

LIM, So Ra. **Ausência, silêncio e marginalidade**: um aspecto das personagens femininas do cine-romance do terceiro milênio. Porto Alegre, 2002. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LINS, Álvaro. **O relógio e o quadrante**: obras, autores e problemas de literatura estrangeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 414 p. (Coleção Vera Cruz; 45).

LOWENSTEIN, Tom. **A visão do Buda**: filosofia e meditação, o caminho para a iluminação, locais sagrados. Colônia: Taschen, 1997. Título original: The vision of the Buddha. 184 p. (Grandes Tradições Espirituais).

LUFT, Celso Pedro. **Dicionário de literatura portuguesa e brasileira**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1969. 406 p. (Enciclopédia do curso secundário – Globo; II)

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000. 155 p.

MARCUS, Steve. **Seymour**. The New York review of books. v. 1, n. 1, fev. 1963. Disponível em: <<http://nybooks.com/articles/13773>>. Acesso em: 29 nov. 2003.

MAST, Gerald. Literature and film. In: BARICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph. (eds.). **Interrelations of literature**. New York: MLA, 1982. p. 278-306.

MAYNARD, Joyce. Abandonada no campo de centeio: meu caso de amor com J. D. Salinger. Trad. Lídia Cavalcante-Luther. São Paulo: Geração Editorial, 1999. 348 p. Tradução de: At home in the world.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 347 p.

MINER, Earl. **Comparative poetics**: an intercultural essay on theories of literature. New Jersey: Princeton University Press, 1990. 259 p.

MILLER JR., James. **D. J. Salinger. University of Minnesota Pamphlets on american writers, n. 51**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965. 48 p.

MOOG, Clodomir Vianna. **Bandeirantes e pioneiros**: paralelo entre duas culturas. 10. ed. Porto Alegre: Globo; Brasília: INL, 1973. 320 p.

MORIN, Edgar. Trad. Eloá Jacobina. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 128 p. Tradução de: La tête bien fait-repenser la réforme, réformer la pensée.

MÜHLENFELS, Franz Schmitt-von. La literatura y la otras artes. In: SCHMELLING, Manfred. **Teoría y praxis de la literatura comparada**. Editorial Alfa: Barcelona, Caracas, 1984. p. 169-193.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário de sinônimos**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 485 p.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1997. 300 p. (Acadêmica; 16).

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de: **Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade**. Porto Alegre, 1996. 523 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

OS EXCÊNTRICOS Tenenbaums (The Royal Tenenbaums). Produzido por: Wes Anderson, Barry Mendel, Scott Rudin. Escrito por: Wes Anderson e Owen Wilson. Dirigido por: Wes Anderson. Música de: Mark Mothersbaugh. Intérpretes: Danny Glover, Gene Hackman, Anjelica Huston, Bill Murray, Gwyneth Paltrow, Ben Stiller, Luke Wilson, Owen Wilson et al. 1 DVD (109 min.), color.

O'SULLIVAN, Charlotte. The Royal Tenenbaums. **Sight and sound**. V. 12, n. 4, p. 59-60, apr. 2002.

PAULINO, Graça; WALT, Ivete; CUPY, Maria Zilda. **Intertextualidades: teoria e prática**. Belo Horizonte: Lê, 1995. 155 p.

PAZ, Octavio. **O ogro filantrópico: história e política 1971-1978**. Trad. Sônia Regis. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989. 395 p. Tradução de: El ogro filantrópico.

PENNA, José Osvaldo de Meira. **Em berço esplêndido: ensaios de psicologia coletiva brasileira**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Topbooks, Instituto Liberal, 1999. 601 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: **Intertextualidades**. Tradução: Clara Crablé Rocha. Almedina: Coimbra, 1979. p. 209-230. Tradução de: Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires, n. 27.

POMPÉIA, Raul. **O ateneu**. São Paulo: Moderna, 1983. 102 p. (Coleção Travessias)

RANCHAN, Som P. **An adventure in Vedanta: J. D. Salinger's the Glass Family**. Delhi: Ajanta Publications, 1989. 112 p.

ROMNEY, Jonathan. Family album. **Sight and sound**. v. 12, n. 3, p. 12-15, mar. 2002.

ROTH, Philip. **Complexo de Portnoy**. Trad. Cezar Tozzi. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986. 208 p. Tradução de: Portnoy's complaint.

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. **Franny and Zooey**. Boston: Little, Brown and Company, 1961. 201 p.

\_\_\_\_\_. **Franny e Zooey: a família Glass (II)**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: do Autor, 1970. 169 p. Tradução de: Franny and Zooey.

\_\_\_\_\_. **Hapworth 16, 1924**. Disponível em: <<http://freeweb.hu/tchl/salinger/hapworth.html>>. Acesso em: 09 dez. 2003.

\_\_\_\_\_. **Nine stories**. Boston: Little, Brown and Company, 1953. 302 p.

\_\_\_\_\_. **Nove estórias**. 2. ed. Trad. Jório Dauster Magalhães e Silva; Álvaro Gurgel de Alencar. Rio de Janeiro: do Autor, 1979. 182 p. Tradução de: Nine stories.

\_\_\_\_\_. **Raise high the roof beam, Carpenters and Seymour: and introduction**. Boston: Little, Brown and Company, 1991. 213 p.

\_\_\_\_\_. **O apanhador no campo de centeio**. Trad. Álvaro Alencar; Antônio Rocha; Jório Dauster. 13. ed. Rio de Janeiro: do Autor, \_\_. 207 p. Tradução de: The catcher in the rye.

SANDOCK, Mollie. The catcher in the rye. In: REFERENCE Guide to American Literature. Detroit: St. James Press, 1994. p. 966.

SANTOS, Mario Ferreira dos. **Curso de integração pessoal**. 3. ed. São Paulo: Logos, 1959. 252 p.

\_\_\_\_\_. **Tratado de simbólica**. 4. ed. São Paulo: Logos, 1963, 250 p. (Enciclopédia de Ciências Filosóficas e Sociais, v. VI)

SCAVONE, Rubens Teixeira. **Faulkner & cia**. São Paulo: Soma, 1984. 255 p.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O formalismo russo. In: **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 553-571.

\_\_\_\_\_. **Teoria da literatura**. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1982. v. 1

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991. 80 p. (Série Princípios; 46).

STAM, Robert. The antecedents of film theory. In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and theory: and anthology**. Blackwell Publishers: Malden, Massachusetts, 2000. p. 10-18.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Trad. José Eduardo Moretzsonhn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 198 p. Tradução de: The interrupted spetacle. (Coleção Cinema; 11).

\_\_\_\_\_. **Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard**. New York: Columbia University Press, 1992. 285 p.

TAGNIN, Stella Ortweiler. **Expressões idiomáticas e convencionais**. São Paulo: Ática, 1989. 88 p. (Série Princípios; 173).

**THE life aquatic with Steve Zissou**. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Life\\_Aquatic\\_with\\_Steve\\_Zissou](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Life_Aquatic_with_Steve_Zissou)>. Acesso em: 09 ago. 2006.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204.

TYNIANOV, Juri. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 99-103.

**THE american tradiction in literature**. 3 th. ed. New York: Norton. 1967. v. 2

WATSON, Noelle (ed.). **Reference guide to short fiction**. Detroit: St. James Press, 1994. 152 p.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963. 311 p. Tradução de: Concepts of criticism.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971. 388 p.

WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the visual arts. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (eds.). **Interrelations of literature**. New York: MLA, 1982. p. 252-273.

WOLF, Sérgio. **Cine/literatura**: ritos de pasaje. Padós: Buenos Aires, 2001. 175 p.

## ANEXOS

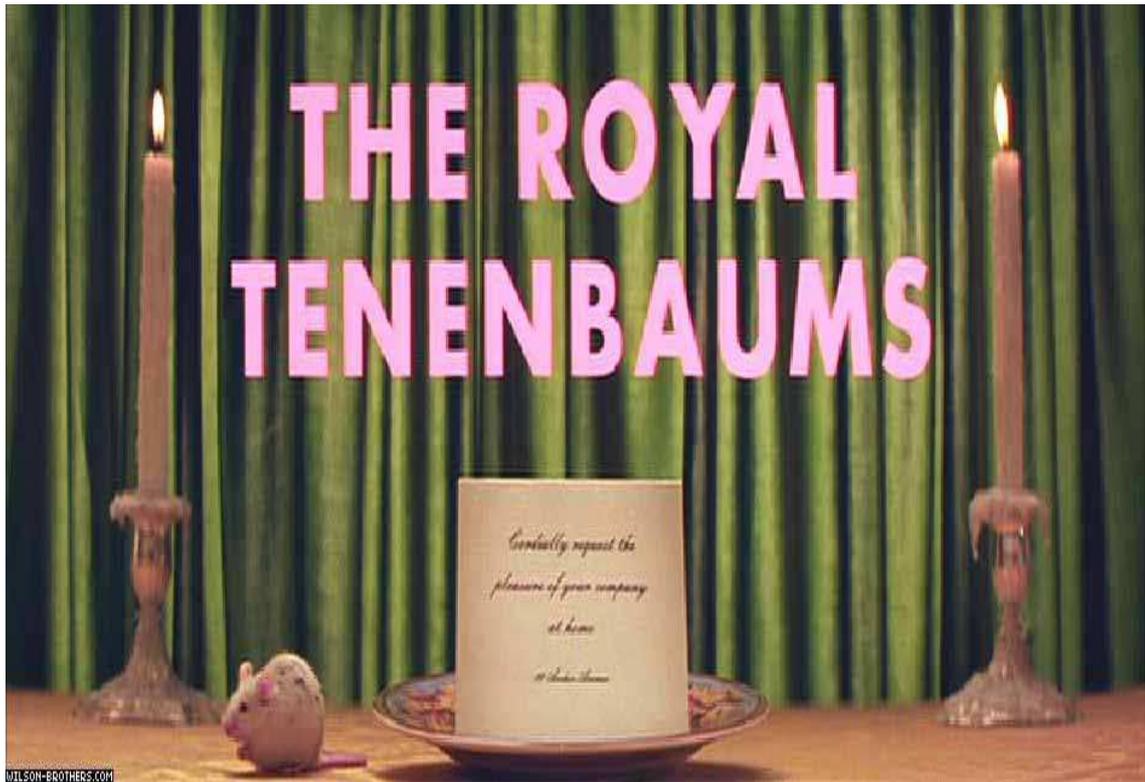


FOTO 1 – Cartão que aparece na capa do “livro” “The Royal Tenenbaums”.



FOTO 2 – O mastro da mansão Tenenbaum



FOTO 3 – Margot, Chas e Richie recebem de Royal a notícia da separação.

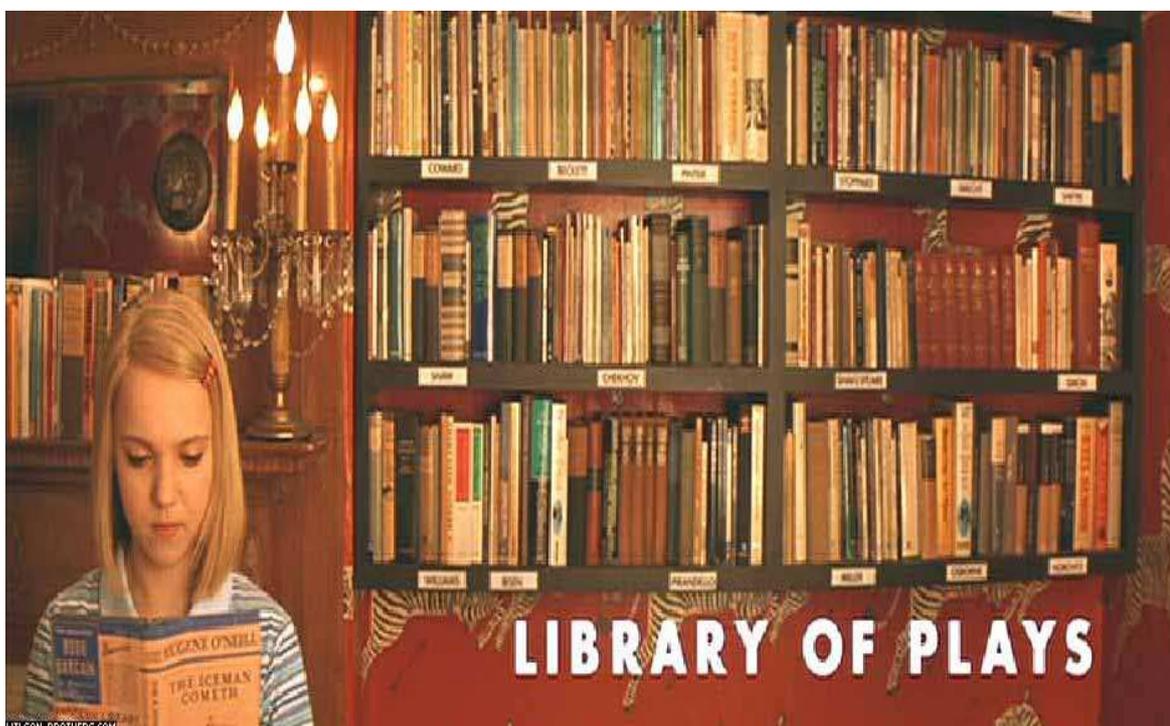


FOTO 4 – Margot Tenenbaum lê *The Iceman Cometh*, de Eugene O'Neil.

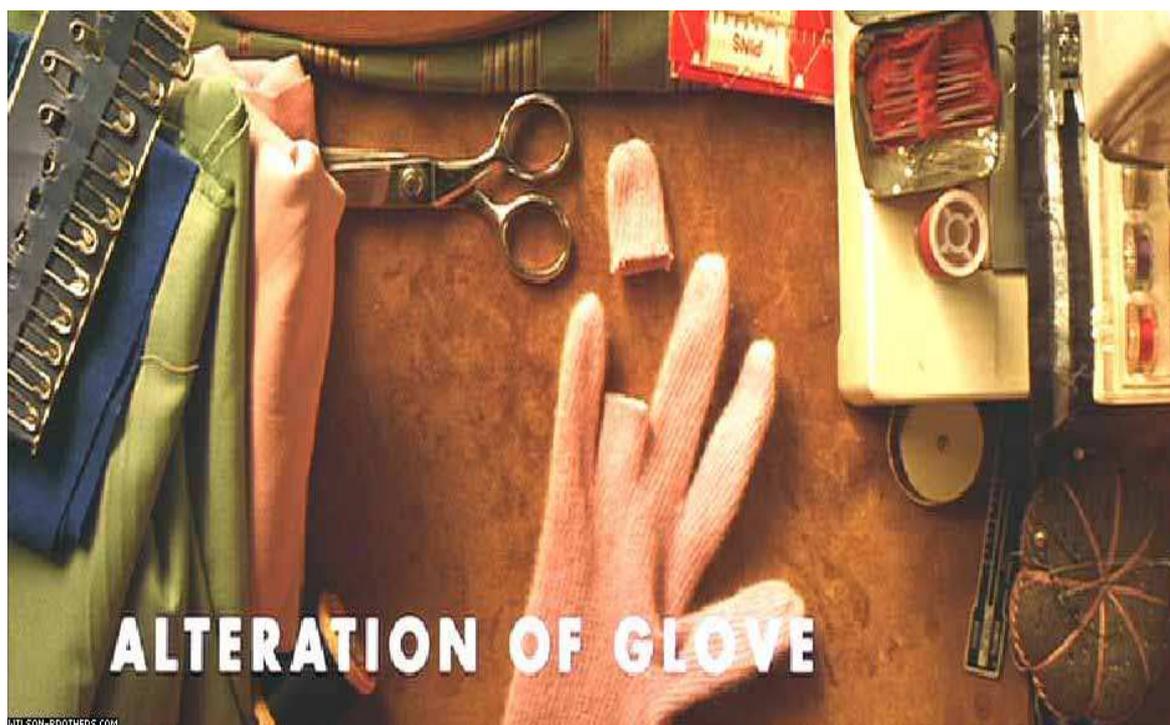


FOTO 5 – A legenda aponta a alteração da luva de Margot após a mutilação do dedo da garota.

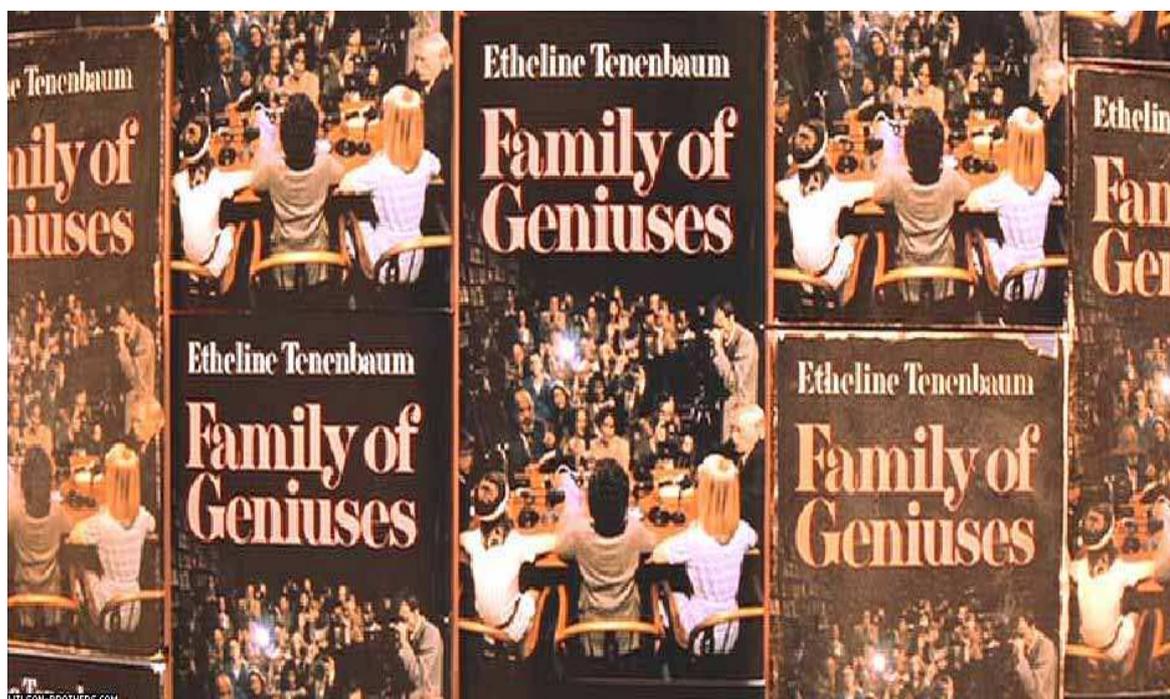


FOTO 6 – Capa do livro *Family of Geniuses*, de Etheline Tenenbaum.

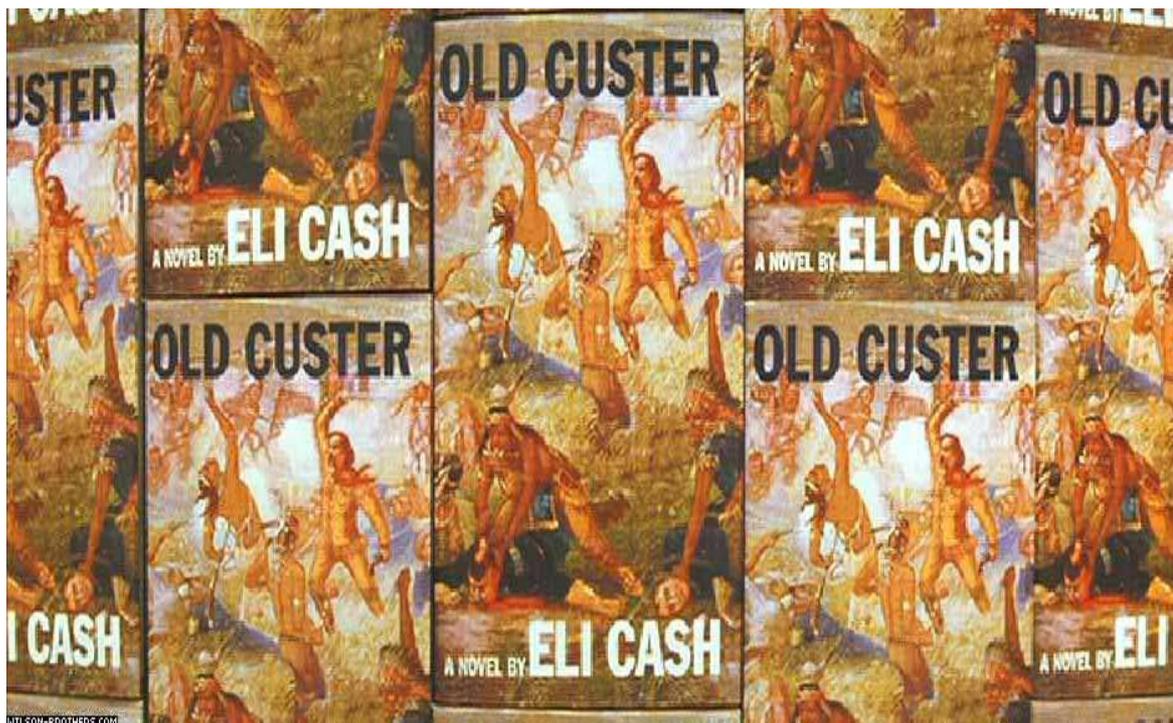


FOTO 7 – Capa do romance *Old Custer*, de Eli Cash.



FOTO 8 – Cartazes promocionais de peças escritas por Margot Tenenbaum.

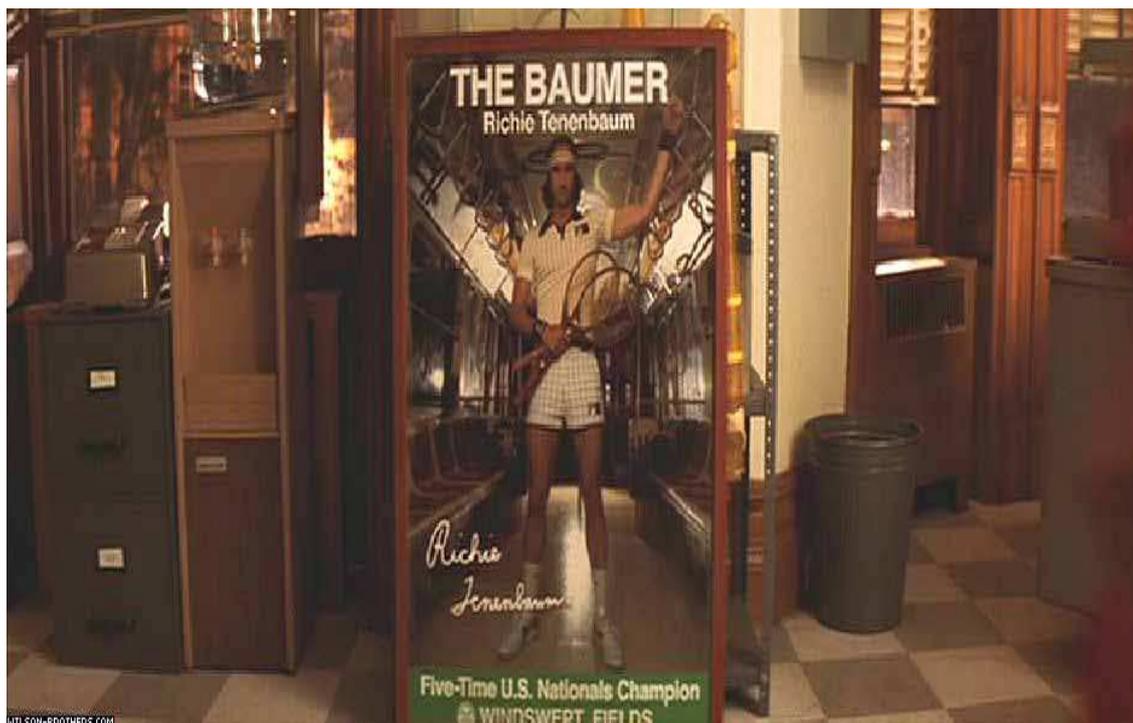


FOTO 9 – Pôster de Richie Tenenbaum.

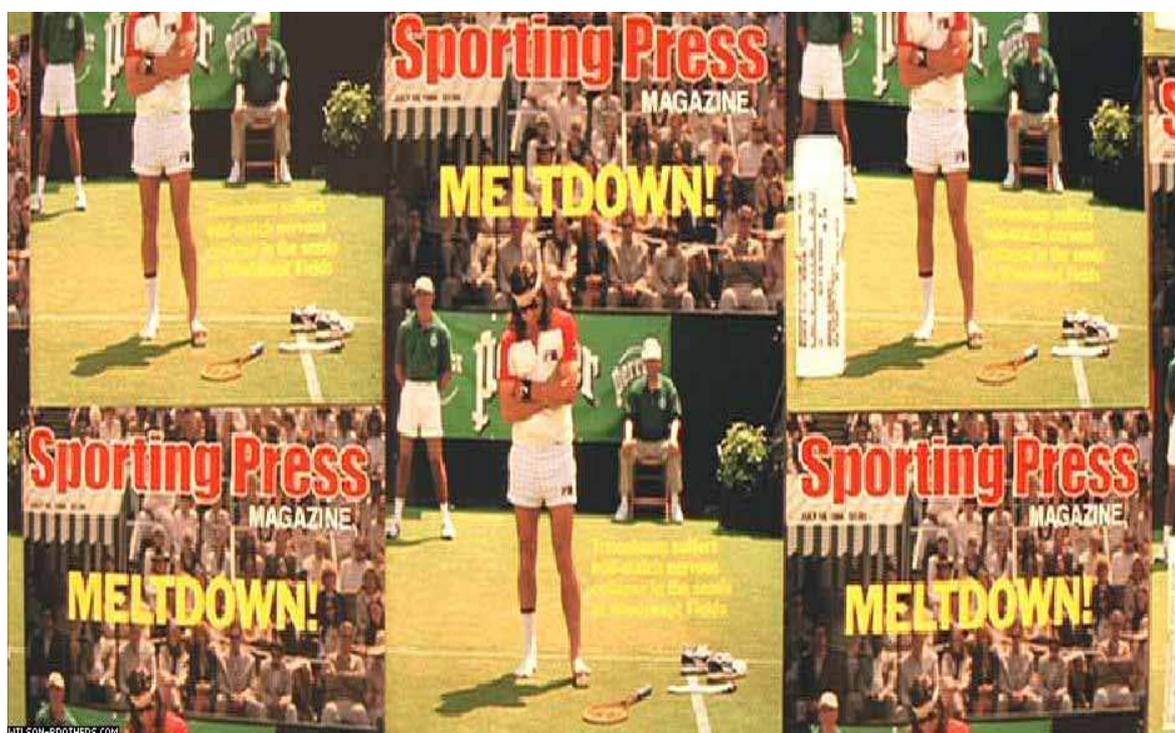


FOTO 10 – Capa de revista que noticia o fracasso de Richie Tenenbaum no U. S. Nationals.



FOTO 11 – Royal, Ari e Uzi cruzam o sinal fechado para pedestres.



FOTO 12 – Carona no caminhão de lixo.



FOTO 13 - O funeral de Royal.



FOTO 14 - J. D. Salinger



FOTO 15 - Wes Anderson e Owen Wilson

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Dr. José Carlos Ferraz Hennemann

Vice-Reitor: Dr. Pedro Cezar Dutra Fonseca

INSTITUTO DE LETRAS

Diretor: Dr. Arcanjo Pedro Briggmann

Vice Diretor: Dr. Rosalia Neumann Garcia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Coordenador: Dra. Lúcia Sá Rebello

Coordenador Substituto: Dr. Cleo Vilson Altenhofen

R839s Rollo, André Corrêa

Duas representações de família: os Glass, de J. D. Salinger, e os Tenenbaum, de Wes Anderson & Owen Wilson. / André Corrêa Rollo. — 2006.

X f. : 30 cm

Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2006.

Referências: f. xx-xx

1.Literatura Comparada. 2. Teoria da Literatura I. Título. II.Silva, Márcia Ivana de Lima e.

CDU

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)