

**TALENTO SOMADO À EDIÇÃO: O PROCESSO CRIATIVO DO CONTO *UM DIA IDEAL PARA OS PEIXES-BANANA*, DE J.D. SALINGER**

**TALENT ADDED TO THE EDITION: THE CREATIVE PROCESS OF THE TALE *AN IDEAL DAY FOR BANANA-FISH*, BY J.D. SALINGER**

**Maicon Tenfen**

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Professor da Universidade Regional de Blumenau (FURB)  
E-mail: maicontenfen@furb.br

**Vilto Reis**

Graduado em Publicidade e Propaganda pela Universidade Regional de Blumenau (FURB)  
E-mail: viltoreis@gmail.com

**RESUMO**

Em 31 de janeiro de 1948, J.D. Salinger, autor de o *Apanhador do Campo de Centeio*, viu seu conto *Um dia ideal para os peixes-banana* ser publicado na revista *The New Yorker*, após um processo de mais de um ano de edição do texto, a partir de orientações do editor William Maxwell. Este artigo descreve a ambição profissional de Salinger em se tornar um escritor reconhecido, num contraponto com as exigências editoriais das revistas em que tentou publicar seus contos. É analisado ainda o aspecto artístico da criação individual *versus* o apelo de mercado, além de uma perspectiva do conto a partir das teorias *telling* (contar) e *showing* (mostrar) de Percy Lubbock.

**Palavras-chave:** Literatura. Conto. Criação Literária. Processo Criativo. J.D. Salinger.

**ABSTRACT**

On January 31, 1948, JD Salinger, author of *The Catcher in the Rye*, saw his tale “*A perfect day for the banana-fish*” be published in *The New Yorker*, after a process of over a year of text editing from William Maxwell editor guidelines. This article describes the professional ambition of Salinger in becoming a recognized writer, a counterpoint to the editorial requirements of the journals in which he attempted to publish his stories. It is still considered the artistic aspect of individual creation versus the market appeal, and a tale from the perspective telling (count) and showing (show) theories of Percy Lubbock.

**Key-words:** Literature. Tale. Literary Creation. Creative Process. JD Salinger.

## AS LINHAS GERAIS DOS ESCRITOS DA NEW YORKER

A *The New Yorker*<sup>1</sup> é uma revista norte-americana fundada por Harold W. Ross — que atuou como editor até falecer, em dezembro de 1951. A princípio, o foco da publicação era a vida social e cultural de Nova Iorque, porém seu enfoque foi se ampliando, abrangendo também literatura, assuntos contemporâneos e outros segmentos. Sua fama enquanto veículo midiático construiu-se por meio das publicações de contos, ensaios, reportagens, pequenos perfis biográficos, seus famosos quadrinhos, além de resenhas sobre filmes, livros, teatro e outras artes.

Desde sua primeira edição, em 21 de fevereiro de 1925, a *The New Yorker* publicou toda semana um conto, ou um trecho de algum romance. Atenta ao gosto popular, seu público duplicou após a Segunda Guerra Mundial. O sucesso pode ser atribuído à visão do editor da revista, Harold Ross. Para ele, os contos deviam ser brandos, tendo como principal objetivo entreter os leitores. Nada de descrições de sexo, violência ou ousadias nas estruturas formais. Percebe-se que Ross queria publicar uma ficção de acordo com as necessidades culturais do público, defendendo o ideal da família americana. Tal posicionamento remete ao conceito proposto por T.S. Eliot em *Notas para a definição de cultura*<sup>2</sup>: “cultura não é apenas a soma de diversas atividades, mas um estilo de vida” (p.41); e ainda: “é importante que um homem se sinta não só cidadão de uma nação particular, como também cidadão de um lugar específico de seu país, que tenha suas lealdades locais. Assim como a lealdade à sua própria classe, isso surge da lealdade à família” (p.52). Em resumo, a proposta ficcional da *The New Yorker* era publicar uma ficção alinhada aos anseios culturais dos Estados Unidos de sua época.

Nesse quase um século de história, a revista publicou um número significativo dos maiores autores do século XX e XXI, tais como Roald Dahl, Geoffrey Hellman, John McNulty, Alice Munro, Haruki Murakami, John Cheever, Vladimir Nabokov, John O'Hara, Philip Roth, John Updike, Eudora Welty, E. B. White, entre outros.

Um dos nomes mais populares publicados pela *The New Yorker*, John Cheever, teve sua carreira amplamente ligada à revista. O escritor que, ao final de sua vida, viria a receber prêmios como o Pulitzer, o National Book Circle Critics Award e o American Book Award — todos pelo best-seller *The stories of John Cheever* —, ocupa hoje um “não lugar”<sup>3</sup> no cenário literário, segundo Mario Sergio Conti no prefácio da tradução brasileira de uma antologia de contos de Cheever. Sobre sua relação com a *The New Yorker*, Cheever disse: “me deu o presente inestimável de um grupo grande, sagaz e sensível de leitores, e dinheiro suficiente para

alimentar minha família e comprar um terno a cada dois anos”<sup>4</sup>. Longe de uma relação amorosa com a revista, Cheever teve de lidar com a pressão de seus editores na *The New Yorker* para que se ativesse à fórmula bem-sucedida. Tal concepção viria a suscitar nas universidades a criação do termo “contos da *New Yorker*” com uma conotação negativa, de literatura que se concentrava no gosto médio do público. Diante disso, Conti define: “e Cheever foi reduzido a expoente dessa pretensa subliteratura”<sup>5</sup>.

Este formato editorial e mercadológico, com a intervenção do editor, revelar-se-ia na relação da revista com outros escritores. J.D. Salinger passou pelo mesmo enfrentamento de John Cheever, mas reagiu de uma forma um tanto diferente, pelo menos a princípio, com mais resistência autoral.

Em janeiro de 1944, William Maxwell, então editor de ficção da revista, disse que J.D. Salinger “simplesmente não era muito indicado” para o perfil deles. No entanto, em novembro de 1946, o escritor soube que, após cinco anos de espera, a revista publicaria o conto *Slight Rebellion off Maddison*. Nas palavras de seu biógrafo, Kenneth Slawenski, o escritor ficou em “êxtase”, vendo nessa circunstância a possibilidade de relançar sua carreira. Se em 1944, Salinger estipulara termos em relação à publicação de seu conto *Elaine*, “agora comunicava a Maxwell estar disposto a fazer quaisquer mudanças na história que a revista julgasse cabíveis”<sup>6</sup> — segundo carta enviada em 19 de dezembro de 1946 ao editor. Como uma metáfora inversa, da ficção para a vida real, a publicação do conto de Salinger na *The New Yorker* não somente o impulsionou em sua carreira literária, como também permitiu que, ao completar vinte e oito anos, em janeiro de 1947, saísse da casa dos pais, indo viver num *loft* em Tarrytown, Nova York. “Era o primeiro lugar onde podia mergulhar completamente em sua arte, longe do olhar dos pais, das solicitações de guerra e das distrações do Greenwich Village”<sup>7</sup>. Solicitações estas que, por exemplo, levaram-no a um colapso nervoso. Salinger esteve duzentos e noventa e nove dias em combate. “Após 200 dias de combate, você está louco”, informa o documentário *Salinger*, lançado em 2013. As distrações do Greenwich Village se referem ao ano de 1936, quando o escritor se matriculou na Universidade de Nova York, no campus da Washington Square, com o intuito de se bacharelar em artes. Contudo, sua carreira universitária não passou do segundo semestre, pois a atmosfera boêmia que circundava o campus — teatros, cinemas e cafés — prenderam muito mais sua atenção do que as aulas. Neste contexto, pode-se ter uma noção da importância da publicação deste primeiro conto, pois o valor financeiro considerável ofereceu-lhe a independência desejada, tornando real sua existência como escritor, posto que agora viveria sozinho, dedicando-se apenas à escrita.

Na mesma época, a *The New Yorker* rejeitou o conto *A Young Girl in 1941 with No Waist at All*. No entanto, em janeiro de 1947, Salinger enviou outra história, *The Bananafish*. No dia 22 do mesmo mês, a resposta enviada por Maxwell dá uma ideia do posicionamento da revista e do estilo do escritor:

Gostamos muito de partes de *The Bananafish*, de J.D. Salinger, mas parece-nos que falta ao conto alguma história discernível ou um tema central. Se o senhor Salinger estiver na cidade, talvez ele queira dar um pulo e conversar comigo sobre as linhas gerais dos escritos da *New Yorker*<sup>8</sup>.

A resposta do editor levaria Salinger à publicação de um dos contos mais importantes da literatura mundial, mediante um intenso processo de edição.

## O CONTO UM DIA IDEAL PARA OS PEIXES-BANANA

A versão final de *Um dia ideal para os peixes-banana* foi publicada em 31 de janeiro de 1948<sup>9</sup>. Neste conto percebe-se o apreço do escritor por *contar* em vez de *mostrar* — tal qual a teoria de Percy Lubbock em que “no primeiro caso [*telling*], a intervenção do narrador é evidente; no segundo [*showing*], qualquer intervenção deve desaparecer para que a história possa exercer sua autonomia”<sup>10</sup>. Esta percepção do escritor se desenvolveu no curso de escrita de contos, da Universidade Columbia, em que se inscrevera em 1939. Seu professor, Whit Burnett, fundador da revista *Story*, seria uma grande influência no início da carreira de Salinger. Uma das aulas de Burnett provocou uma forte mudança na percepção do jovem escritor. Enquanto o professor lia em voz alta *That Evening Sun Go Down*, de William Faulkner, Salinger concluiu que “nem por uma única vez... Burnett se intrometeu entre o escritor e seu amado leitor silencioso”<sup>11</sup>. O futuro autor de *O Apanhador no Campo de Centeio* levaria esta lição por toda a vida, como se pode ver em *Um dia ideal para os peixes-banana*, em que se suprime a presença do narrador para que se estabeleça uma conexão direta entre leitor e personagem.

Logo em seu início, o conto faz uma referência clara à efervescência econômica dos EUA no pós-guerra:

Noventa e sete agentes de publicidade de Nova York estavam hospedados no hotel e, do jeito que vinham monopolizando as linhas interurbanas, a moça do 507 teve de esperar do meio-dia até quase às duas e meia para completar sua ligação.

Por que “noventa e sete” agentes de publicidade estão hospedados neste hotel? E mais ainda, monopolizando as chamadas telefônicas? Prospectam novos negócios? Ou serão o retrato de algo que surgirá mais para frente, a tragédia absurda do cotidiano?

A “moça do 507” é então apresentada ao leitor. Salinger afirma que ela “tratou de aproveitar bem o tempo”, enquanto aguardava pela chamada telefônica. Percebe-se a personalidade da personagem delineada na sequência de atitudes tomadas por ela, lê um artigo de uma revista feminina — cujo título é “O Sexo é Divertido... ou um Inferno” —, lava pente e escova, remove uma mancha da saia do conjunto bege, muda de lugar o botão de uma blusa, arranca cabelinhos de uma verruga, até a telefonista ligar para seu quarto, quando pintava as unhas da mão esquerda. Então o autor lança mais uma de suas frases-chave para compreensão da personagem: “Era uma dessas moças que não se afobam nem um pouquinho porque o telefone está tocando”<sup>12</sup>. Depois de acabar de retocar as unhas e abanar a mão para secar mais rápido, ela atende o telefone — “era a quinta ou sexta vez que o telefone tocava”<sup>13</sup>. Neste momento, percebemos Salinger seguindo a teoria de Lubbock<sup>14</sup> e o exemplo de Hemingway: a tentativa de suprimir o narrador, embora isso seja praticamente impossível de acontecer o tempo todo. O narrador organiza o relato, é ele quem lança a informação/interpretação de que ela é uma dessas moças que não se afobam com o fone, um indicador, na época, de que ela pertencia à classe média alta. Mas o que levou Salinger a lançar este comentário em lugar de deixar que o leitor conclua este fato? Vemos a presença, mesmo que tênue, do autor onisciente — aquela em que o narrador sabe mais que os personagens<sup>15</sup>. Longe de ser uma falha, o que vemos é uma impossibilidade: como excluir totalmente o narrador? Se todo o conto fosse composto apenas por diálogos, sem uma única linha de narração, ainda assim o narrador/autor estaria presente na escolha do título. Contudo, ao não chamar Muriel pelo primeiro nome em um primeiro momento, percebemos o narrador procurando não se intrometer entre o leitor e a narrativa.

O diálogo que se segue, ao telefone, revela dados importantes para a compreensão do conto. A pergunta “Muriel? É você que está falando?”<sup>16</sup> revela ao leitor o nome da personagem. Ela conversa com sua mãe, e o diálogo apresenta ainda mais a personalidade frívola da moça, em um contraste com a apreensão de sua mãe, repetindo que está “preocupadíssima” com ela. Mas contrariando a proteção maternal, o que seria muito comum, nota-se um tom de estranheza nas perguntas que a mãe faz à filha: “Quem é que dirigiu o carro?”, “Ele tentou fazer aquela brincadeira com as árvores?”, “Como é que ele se comportou... no carro e tudo?”<sup>17</sup>. Então se percebe de quem falam, Seymour, no momento em que Muriel questiona à mãe: “Por falar nisso, papai já consertou o carro?”<sup>18</sup>, ao que a mulher responde: “Ainda não. Eles querem quatrocentos dólares só para...”<sup>19</sup>, e ouve da filha: “Mamãe, o Seymour disse a papai que pagava o conserto. Não há nenhuma razão para...”<sup>20</sup>. Por que a mulher não recorrera ao genro para arrumar o carro? Orgulho burguês? Ou desconfiança deste homem que anda com sua filha e faz tantas coisas estranhas, como se pode compreender pela conversa?

Na sequência do longo diálogo, a mãe pergunta a Muriel se Seymour continua a lhe chamar “daquela coisa curiosa”. Não. Segundo a moça, ele inventou um novo apelido: “Ele me chama de Miss Vagabunda Espiritual de 1948”. A mãe exprime uma série de lamentações, as quais não se referem ao caso específico em si, mas num plano maior, ao relacionamento como um todo. Muriel interrompe para perguntar se ela se lembra do livro de poemas alemão que ela ganhara de Seymour. A mãe lhe diz que está no quarto de Freddy e logo se mostra preocupada, querendo saber se Seymour estava “querendo o livro”. A moça lhe responde que ele só queria saber se ela tinha lido. “Mas era em alemão!”, responde a mãe. Muriel lhe diz:

— Eu sei, querida. Isso não importa — disse a moça, cruzando as pernas. —Ele disse que os poemas foram escritos pelo único grande poeta deste século. Disse que eu devia ter comprado uma tradução ou coisa parecida. Ou ter feito o favor de aprender alemão.

Quem seria o grande poeta do século? E mais, por que alemão? Considerando que Seymour se suicidará, possivelmente, por seus traumas da Segunda Guerra, a relação com a Alemanha se mostra ainda mais estranha.

A partir deste ponto, a conversa se volta para o que os psiquiatras pensam sobre Seymour. A mãe diz que seu marido conversou com o Doutor Sivetski (nome soviético?), alegando que o profissional havia dito que era um “verdadeiro crime” o exército ter deixado Seymour sair do hospital. E após a declaração, a mãe pergunta se a filha conversou com o “tal psiquiatra” — que o leitor presume também estar hospedado no hotel. Muriel diz que “mais ou menos”, o homem fica apenas tocando piano, ela até tentou, num drinque que tomaram, juntamente com a esposa do psiquiatra, mas estava uma “barulheira tremenda” no local, e não conseguiu muita coisa. A mãe pergunta à filha se contou o que Seymour tentou fazer com a cadeira de sua avó. Muriel responde que não conseguiu entrar em detalhes e, provavelmente, terá outra chance. Percebe-se uma quebra no assunto, quando a mãe pergunta sobre o casaco azul da filha e como “estão as roupas esse ano”. Mas poucas falas depois, a mulher retorna à carga, dizendo a Muriel que seu pai teria o maior prazer em lhe pagar uma viagem de volta.

Ela diz à mãe que é melhor desligarem, pois “Seymour pode entrar a qualquer momento”<sup>21</sup>. A mãe pergunta onde ele está e se mostra alarmada ao saber que o genro está na praia, sozinho, e ainda questiona se ele “se comporta direito na praia”. Muriel responde que ele fica apenas deitado na areia, sem tirar o roupão. Este fato chama a atenção da mãe. Muriel afirma: “ele diz que não quer que um bando de idiotas fique olhando a tatuagem dele”<sup>22</sup>. A mãe se espanta, alegando que ele não tem nenhuma tatuagem. Pergunta se ele teria arranjado alguma

no exército. A filha responde, evasiva, que não, e diz à mãe que talvez lhe telefone no dia seguinte. A mãe pede que a filha ligue se o genro fizer qualquer “coisa esquisita”. Por fim, faz Muriel prometer que ligaria. E a chamada termina. O segmento se encerra, como um prólogo para o conto que agora se aterá a Seymour Glass.

O leitor então conhece a menina Sybil Carpenter, pois o trecho que se segue começa com a pergunta por parte dela: “— Viu mais vidro?”<sup>23</sup>. A tradução realmente parece trincar os ouvidos, percebendo-se que algo está errado. Especialista na escolha das palavras, ao se verificar, no original, o que Salinger quer dizer, nota-se sua habilidade no trocadilho, pois a pergunta é a seguinte: “— See more glass?”, cuja sonoridade se assemelha à do nome do personagem principal, Seymour Glass.

A mãe da menina reclama do comportamento dela, enquanto lhe passa o bronzeador, e conversa com a Sra. Hubbel. O aspecto de infância e inocência fica evidente quando o autor descreve Sybil: “as delicadas espáduas que mais pareciam duas pequenas asas”<sup>24</sup>. A mãe lhe pede que fique quieta, ao que a menina pergunta novamente: “— See more glass?”.

Quando Sybil Carpenter é finalmente liberada pela mãe, “correu para a parte lisa da praia e começou a andar na direção do Pavilhão dos Pescadores”<sup>25</sup>. Ela estaca apenas para pisar em um castelo de areia, e logo depois está fora da área reservada para os hóspedes do hotel, segundo o narrador mostra, conforme a teoria de Lubbock<sup>26</sup>. Ambas as coisas revelam a personalidade transgressiva da menina. Ela caminha mais alguns metros e então dispara numa corrida, chegando ao lugar “onde um homem ainda moço estava deitado de costas”<sup>27</sup>. Sybil pergunta ao homem: “— Você vai entrar n’água, viu mais vidro?”<sup>28</sup>. Neste ponto, se o leitor estiver atento ao trocadilho que se perdeu na tradução, perceberá que o protagonista da história — antes comentado pela noiva e pela sogra — aparece pela primeira vez. Por coincidência, ou provavelmente não, debruçado sobre o texto, o leitor verá Seymour Glass deixar “cair a toalha enrolada que lhe cobria os olhos”<sup>29</sup>; e olhar para cima. De chofre, o personagem oculto aparece.

Há um diálogo que denota intimidade do homem para com a menina. Seymour pergunta como ela vai, e a menina devolve sempre questionando se vai entrar na água. Na conversa, depara-se com uma série de informações que parecem jogadas ao leitor. Sybil diz que seu pai chegará num avião no dia seguinte. Seymour afirma que quer muito falar com ele. A menina lhe pergunta “Onde é que está a moça?”. A resposta é que isso é difícil de dizer, ela pode estar em mil lugares, como se não fosse muito importante para Seymour onde especificamente. Depois ele elogia o maiô azul da menina. Isso a espanta, pois ela diz que é amarelo. Sybil volta a perguntar se ele vai entrar na água. Seymour responde que está “pensando cuidadosamente no assunto”.

A seguir, Sybil cutuca a boia de borracha que Seymour às vezes usava como travesseiro, afirmando que está precisando de ar. Não seria esta uma insinuação da impotência sexual do rapaz? A flacidez de um objeto no qual sempre apoia sua cabeça – o tipo de impotência que poderia, por exemplo, levar alguém a se suicidar em plena lua de mel? Tal possibilidade pode ser reforçada pela direção que o assunto toma. Sybil pergunta sobre Sharon Lipschutz, se era verdade que Seymour havia deixado a garota sentar ao seu lado no piano. Ele admite que sim, mas diz à menina que não podia empurrá-la de lá. Outra vez mostrando sua personalidade transgressora, Sybil diz que podia. Mas Seymour declara que fez de conta que era Sybil Carpenter que estava ao seu lado. A menina o convida outra vez para entrar na água, e pede que da próxima vez a empurre para fora do banco do piano. Seymour encerra o assunto com a frase: “— Ah, a Sharon Lipschutz. Como esse nome aparece a toda hora. Misturando memória e desejo”<sup>30</sup>. Por que Seymour menciona “memória e desejo”? Na realidade, é uma referência ao poema *Terra devastada*, de T.S. Eliot, no qual a citação em grego na abertura fala de Sibila – passagem em que os jovens de Cumas provocam a personagem por ela estar presa – e de onde Salinger teria tirado o nome de Sybil. Curiosamente, na mitologia grega, Sibila teve permissão de pedir um desejo. Pediu a vida eterna, mas esqueceu de pedir também a juventude, envelhecendo infinitamente. No poema de Eliot, temos Sibila suspensa dentro de um jarro implorando pela morte que tanto tentou se livrar. Colocamo-nos então frente à pergunta: o que, ou quem, representa Sybil para Seymour? Em sua vaidade e frescor, a menina parece apontar para uma feição ilusória de um evento que está para acontecer. Se por um momento o protagonista do conto desfruta do contato com a menina, a eminência de uma tragédia se apresenta, pois tal qual na mitologia grega, um desejo concedido carrega consigo suas consequências.

A postura de Seymour Glass a partir deste ponto se torna diferente. Ele assume o comando da narrativa, pois “subitamente” se levanta e olha para o mar. Então diz à menina que vão ver se pegam um peixe-banana. “Um quê?”<sup>31</sup>, ela pergunta. Seymour responde, despe-se do roupão, pega a boia, toma a mão da menina e vai em direção ao mar. Ele diz a Sybil que imagina que ela já tenha visto um peixe-banana. E quando a menina diz que não, Seymour pergunta onde ela mora, que nunca viu um. Nota-se que ele brinca com Sybil na sequência do diálogo, provocando-a até que diga onde mora. Por fim, ironiza: “Você não faz ideia como isso esclarece tudo”<sup>32</sup>. O diálogo então se volta para o livro *Sambo, o Negrinho*, sobre o qual Seymour responde a Sybil que já leu, inclusive “ontem de noite”. Começa a partir daí um pequeno jogo infantil, pois a menina vai lhe perguntando se gosta de várias coisas, como de cera e azeitona,

culminando no ponto desejado, se gosta de Sharon Lipschutz. Ele responde que gosta, porque a menina “nunca maltrata os cachorrinhos no saguão do hotel”<sup>33</sup>, seguindo-se de um exemplo, o “buldogezinho da moça do Canadá”<sup>34</sup>, o qual seria maltratado por algumas meninas, mas não por Sharon. O narrador mostra que “Sybil ficou calada”, deixando as conclusões para o leitor.

Eles chegam à água, sentindo que está fria, mas avançam até que ela esteja à cintura da menina, quando Seymour a coloca sobre a boia. Sybil pede que ele não a largue, ao que ele responde: “Senhorita Carpenter, por favor. Eu entendo do riscado. Trata só de ficar olhando para ver se descobre algum peixe-banana. Hoje está fazendo um dia ideal para os peixes-banana”<sup>35</sup>. O leitor ainda segue sem uma explicação sobre o que seriam os tais “peixes-banana”. Sybil afirma que não vê nenhum. Seymour diz que eles têm uma vida muito trágica. Então pergunta a ela se sabe o que eles fazem, e depois da resposta negativa, explica:

— Bem, eles entram nadando num buraco onde tem uma porção de bananas. São iguaizinhos a qualquer peixe normal quando entram, mas mal se veem lá dentro eles se comportam como uns porcos. No duro. Já vi um peixe-banana entrar num buraco e comer setenta e oito bananas — ele falou. Empurrou a boia e sua passageira um pouquinho mais em direção ao horizonte. — Naturalmente, depois disso eles ficam tão gordos que não conseguem mais sair do buraco. Não passam pela porta.<sup>36</sup>

A menina pede para não irem muito longe e pergunta o que acontece com eles (os peixes-banana). Seymour responde: “Ah, você quer dizer, depois que comem tantas bananas que não conseguem mais sair do buraco de banana? (...) Bem, sinto muito dizer isso a você, Sybil. Eles morrem”<sup>37</sup>. Quando ela lhe pergunta o porquê, Seymour diz que é porque pegam a febre da banana.

A menina se mostra assustada com uma onda que vem na direção deles, mas Seymour lhe propõe esnober esta onda. E quando ela passa, Sybil afirma ter visto um peixe-banana. Quando indagada se ele tinha bananas na boca, responde que tinha seis. Como foi submersa pela onda, o mais provável é que tenha criado esta ilusão ao ver o pé de Seymour, e se enganara na descrição das frutas, considerando os cinco dedos do homem que lhe contou a história como as seis bananas. O que se segue é mais um traço da estranha personalidade de Seymour Glass, pois segura um dos pés da menina, “que pendia da beirada da boia”<sup>38</sup>, e o beija. Sybil reage, mas ele logo lhe diz que ela já brincou o suficiente, e devem sair da água. Seymour arrasta a boia até a praia, e a menina se despede de súbito.

O narrador mostra então a mudança geográfica, afirmando que no subsolo do hotel, no lugar onde os banhistas passam, uma mulher “com o nariz coberto de pomada”<sup>39</sup> toma o elevador junto com um rapaz. Ele questiona sobre o motivo de ela estar olhando para os seus

pés. A mulher se espanta com a pergunta, pede desculpas e afirma que estava olhando para o chão. Seymour reage: “Se quer olhar para a droga dos meus pés, diga logo. Mas não precisa ficar olhando escondido”.<sup>40</sup> A forma da resposta constrange a mulher, de modo que esta pede à ascensorista que a deixe descer ali mesmo. A obsessão com os pés é reforçada pelo que Seymour diz a seguir: “Eu tenho dois pés normais, pomba, e não admito que ninguém fique olhando para eles — o rapaz falou. — Quinto, por favor”<sup>41</sup>.

Os pés são citados pela segunda vez nesta parte do conto. Não por acaso, novamente, no entrave de um diálogo homem-mulher. Contudo, as reações são diferentes. Da primeira vez, Seymour toma a atitude e beija o pé de Sybil. Nesta segunda, sente-se intimidado pelo olhar da mulher e reage repelindo-a. Tal atitude possivelmente aponte para a dificuldade do protagonista em lidar com mulheres adultas – mais um indício da sua impotência?

O leitor então acompanha Seymour chegar ao quinto andar, onde desce e segue pelo corredor até entrar no quarto 507 — mesmo quarto onde Muriel, no começo do conto, falou com a mãe ao telefone. O distanciamento fica evidente quando o narrador mostra (outra vez, a teoria de Lubbock<sup>42</sup>) que ele “olhou de relance na direção da moça”<sup>43</sup>, que dormia numa das camas-gêmeas. Da moça? Por que não da noiva, como outros escritos de Salinger apontam que Muriel era?<sup>44</sup> Seymour então vai até uma das malas, apanha-a, e tira uma pistola Ortgies automática, calibre 7.65 — clássica arma nazista, provavelmente furtada pelo ex-soldado americano. Ele solta o pente de balas, examinando-o, e a seguir o coloca de novo. O final do conto, contestado pela crítica como “bang-bang”<sup>45</sup>, na verdade pode ser concebido como uma conclusão, apontada desde o início, pois acontece da seguinte forma: “Feito isso, foi sentar-se na cama desocupada, olhou para a moça, apontou a pistola e deu um tiro em sua própria têmpora direita”<sup>46</sup>.

O prenúncio da tragédia, desde os primeiros diálogos, converge para a frase final. Duas histórias sendo contadas, como Ricardo Piglia afirma ser necessário a um bom conto em seu *Teses sobre o conto*:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.<sup>47</sup>

O suicídio de Seymour pode ser interpretado como a saída que emerge (nesta história 2) como reação à impotência sexual. A personagem entra no quarto, vê sua esposa, mas se depara com sua incapacidade de realização do prazer desejado e acaba recorrendo ao atentado contra a própria vida.

## ESCRITOR E EDITOR, O PROCESSO CRIATIVO DO CONTO

“Se o senhor Salinger estiver na cidade, talvez ele queira dar um pulo e conversar comigo sobre as linhas gerais dos escritos da *New Yorker*”<sup>48</sup>. Pouco tempo depois de receber esta mensagem, J.D. Salinger passava pelas portas da *The New Yorker* e se sentava, frente a frente, com o editor da revista, William Maxwell. Um ano antes, em 1946, o conto *Slight Rebellion off Maddison* fora publicado, e então outra vez eles se mostravam interessados na ficção de Salinger. Contudo, como já citado, *The bananafish* tinha alguns “problemas”, e o convite de Maxwell era para que ambos trabalhassem no conto. Da parte da revista, havia uma admiração especial pela precisão estilística exibida pelo autor, principalmente sua habilidade em construir diálogos que “fluíam naturalmente e eram agradáveis de ouvir”<sup>49</sup>. Mas o grande dilema do editor era o fato de ninguém da *The New Yorker* ter compreendido qual era a temática da história. Após a conversa, “Maxwell e Salinger concordaram que o conto precisava de uma ampla revisão a fim de poder ser compreendido”<sup>50</sup>.

O escritor retrabalhou o conto, inserindo a cena inicial, do diálogo entre a esposa de Seymour, Muriel, e a mãe dela. Desta forma, foi revisando o texto inúmeras vezes até apresentar à *The New Yorker* o que considerava a versão final da história. Gus Loblano, então responsável pela edição, devolveu o material a Salinger, e o processo de escrita e reescrita acabou se estendendo, mas como salienta seu biógrafo, Kenneth Slawenski: “Pelo menos, a *The New Yorker*, ao contrário das revistas de papel acetinado da época, as *slicks*, mostrou-se disposta a trabalhar em conjunto com ele, num processo que durou um ano inteiro, e parecia valorizar não só seu talento mas também sua opinião”<sup>51</sup>.

*Collier's*, *The Saturday Evening Post*, *Harper's*, entre outras, eram *slicks*, revistas de pouco prestígio na época. O termo refere-se ao papel acetinado, brilhante, utilizado na impressão. Como a televisão ainda não era popular, o principal veículo de entretenimento das massas eram estas revistas de contos, com histórias leves e divertidas. Obviamente, não possuíam relevância alguma para os literatos, até mesmo por seu baixo padrão de exigência. E o que Salinger desejava era se projetar como um grande escritor, ou pelo menos tão grande quanto sua ambição.

Em janeiro de 1948, *Bananafish* foi aceito pela *The New Yorker*, com o título modificado para: *A Fine Day for Bananafish*, mas, justo por este motivo, Salinger foi novamente chamado pela revista. Gus Loblano se questionava se *bananafish* era uma palavra só ou duas. No dia 22 de janeiro, o autor explicou que “deveria ser uma palavra só, porque duas faria sentido demais”<sup>52</sup>. A explicação foi considerada, e em 31 de janeiro o conto foi publicado,

com o título ajustado para: *A Perfect Day for Bananafish*. Ao afirmar que “duas faria sentido demais”, Salinger protegia a parte simbólica de sua obra, justo o que a *The New Yorker* tentava deixar mais transparente. Contudo, a barganha das partes provavelmente atingiu um ponto em que a revista também cedeu.

Esta história possui nuances tão peculiares que, por vezes, podemos vê-la como uma anedota. Além disso, ao ler-se esta obra-prima da literatura mundial, conhecendo a verdade detrás de sua criação, algo como “o conto do conto”, caminha-se sobre a corda da dúvida: quanto há de Salinger neste texto? Não se pode questionar o indubitável talento do autor, posto que o esforço da revista em tornar a história palatável aos leitores mostrou-se a superação de uma tarefa hercúlea, no entanto chega a soar estranho que um americano de classe média alta, filho de uma cultura individualista, tenha se dobrado a um processo como este.

Sabe-se, por exemplo, que uma das partes que Salinger acrescentou foi a introdução da história, em que Muriel atende a ligação da mãe. Diante das atitudes de Seymour, um tanto enigmáticas, caso as analisemos individualmente, o trecho acrescido possui o poder de conectar o público ao personagem. Como *Seymour, uma introdução* ainda não havia sido publicado — história em que Salinger narra a cerimônia de casamento de Seymour, que não acontece, a partir da visão de seu irmão —, faltaria ao leitor os dados para compreender a situação. Pode-se considerar ainda que Muriel é uma personagem facilmente reconhecível, comum, fútil, diferentemente de Seymour. Ao se deparar com Muriel, quem lê o conto lembrará de alguém assim, e ficará mais curioso para saber quem é esta pessoa assuntada na conversa das mulheres. No entanto, eis a hora de nos colocarmos diante da pergunta: de onde veio a ideia para a alteração, de Salinger ou de seu editor?

Por mais que levantemos tais perguntas, nunca teremos as respostas. Fato é que o processo de edição tornou o conto mais compreensível para nós e, provavelmente, melhor. E ainda podemos nos perguntar: seria J.D. Salinger quem é se não tivesse dado ouvido a seus mentores.

## NOTAS

<sup>1</sup> ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **The New Yorker**. Disponível em: < <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/412609/The-New-Yorker> >. Acesso em: 30 mar. 2014.

- <sup>2</sup> ELIOT, T.S. **Notas para a definição de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- <sup>3</sup> CHEEVER, JONH. **28 Contos de Jonh Cheever**; seleção e prefácio Mario Sergio Conti; tradução Jorio Dauster, Daniel Galera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 12.
- <sup>4</sup> Idem, ibidem.
- <sup>5</sup> Idem, ibidem.
- <sup>6</sup> SLAWENSKI, KENNETH. **Salinger: uma vida**. Rio de Janeiro: Leya, 2011, p. 127.
- <sup>7</sup> Idem, ibidem, p. 128.
- <sup>8</sup> SLAWENSKI, KENNETH. **Salinger: uma vida**. Rio de Janeiro: Leya, 2011, p. 128.
- <sup>9</sup> Idem, ibidem, p. 129.
- <sup>10</sup> LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976, p.76.
- <sup>11</sup> SLAWENSKI, KENNETH. **Salinger: uma vida**. Rio de Janeiro: Leya, 2011, p. 25.
- <sup>12</sup> SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d, p. 7.
- <sup>13</sup> Idem, ibidem, p. 07.
- <sup>14</sup> LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976, p.76.
- <sup>15</sup> TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 67.
- <sup>16</sup> SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d, p. 8.
- <sup>17</sup> SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor., s/d, p. 8.
- <sup>18</sup> Idem, ibidem, p. 09.
- <sup>19</sup> Idem, ibidem, p. 09.
- <sup>20</sup> Idem, ibidem, p. 09.
- <sup>21</sup> SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d, p. 12.
- <sup>22</sup> Idem, ibidem, p. 13.
- <sup>23</sup> Idem, ibidem, p. 13
- <sup>24</sup> Idem, ibidem, p. 13.
- <sup>25</sup> Idem, ibidem, p. 14.
- <sup>26</sup> LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976, p.76.
- <sup>27</sup> SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d, p. 14.
- <sup>28</sup> Idem, ibidem, p. 14.
- <sup>29</sup> Idem, ibidem, p. 14.
- <sup>30</sup> SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, p. 16.
- <sup>31</sup> Idem, ibidem, p. 16.
- <sup>32</sup> Idem, ibidem, p. 17.
- <sup>33</sup> Idem, ibidem, p. 17.
- <sup>34</sup> Idem, ibidem, p. 17.
- <sup>35</sup> SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d, p. 18.

- <sup>36</sup> Idem, ibidem, p. 18.
- <sup>37</sup> Idem, ibidem, p. 18.
- <sup>38</sup> Idem, ibidem, p. 19.
- <sup>39</sup> Idem, ididem, p. 19.
- <sup>40</sup> SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d, p. 19.
- <sup>41</sup> Idem, ibidem, p. 19.
- <sup>42</sup> LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976, p.76.
- <sup>43</sup> SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d, p. 19.
- <sup>44</sup> SHIELDS, David; SALERNO, Shane. **Salinger**. 1.ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- <sup>45</sup> Na ocasião do lançamento nos Estados Unidos de *Nove estórias*, a coletânea de contos de Salinger, Charles Poore do The New York Times classificou a obra como: “de certo modo decepcionante, vindo do homem que escreveu a novela [*O apanhador do campo de centeio*] excepcional de 1951”. Poore criticou especialmente *Um dia ideal para os peixes bananas* por seu final “bang! bang!”.
- <sup>46</sup> SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, p. 20.
- <sup>47</sup> PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto In: O laboratório do escritor. São Paulo: Iluminuras, p. 89.
- <sup>48</sup> SLAWENSKI, KENNETH. **Salinger: uma vida**. Rio de Janeiro: Leya, 2011, p. 128.
- <sup>49</sup> Idem, ibidem, p. 129.
- <sup>50</sup> Idem, ibidem, p. 129.
- <sup>51</sup> SLAWENSKI, KENNETH. **Salinger: uma vida**. Rio de Janeiro: Leya, 2011, p. 129.
- <sup>52</sup> Idem, ibidem, p. 129.

## REFERÊNCIAS

CHEEVER, JONH. **28 Contos de Jonh Cheever**; seleção e prefácio Mario Sergio Conti; tradução Jorio Dauster, Daniel Galera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **The New Yorker**. Disponível em: <<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/412609/The-New-Yorker>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

ELIOT, T.S. **Notas para a definição de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

PIGLIA, Ricardo. **Teses sobre o conto**. In: **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

THE NEW YORKER. **The Fiction Podcast**. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/podcast>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

SALINGER, J.D. **Nove Histórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d.

\_\_\_\_\_. **Pra cima com a viga, moçada ;e, Seymour, uma introdução**.

Tradução de Alberto Alexandre Martins; indicação editorial e revisão da tradução de Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SHIELDS, David; SALERNO, Shane. **Salinger**. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

SLATER, Philip. **A busca da solidão – A cultura americana no ponto de ruptura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

SLAWENSKI, Kenneth. **Salinger: uma vida**. Rio de Janeiro: Leya, 2011.

SALINGER. Produção de Shane Salerno. Nova York: Story Factory, 2013. 1 DVD (120min). Legendado. Port.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TENFEN, Maicon. **Breve estudo sobre o foco narrativo**. Blumenau: Edifurb, 2008