



A PRESENÇA DA ALEGORIA EM UM DIA IDEAL PARA OS PEIXES-BANANA,  
DE JEROME DAVID SALINGER

Adolfo José de Souza Frota\*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar o conto “Um dia ideal para os peixes-banana”, de Jerome David Salinger, e sugerir uma leitura alegórica para a micro-narrativa (sobre os peixes-banana) presente nesse conto. Sugerimos que essa micro-narrativa se configura como uma alegoria que servirá para representar a experiência de Seymour Glass, a personagem principal, durante a Segunda Guerra Mundial assim como antecipar o final trágico do conto. Por isso, a história dos peixes-banana também é uma *mise en abyme*.

**Palavras-chave:** Alegoria, conto moderno, *mise en abyme*, literatura norte-americana, J. D. Salinger.

**Abstract:** The purpose of this article is to analyze the short-story “A Perfect Day for Bananafish”, by Jerome David Salinger, and to suggest an allegorical reading to a micro-narrative (about bananafishes) present in this short-story. We suggest that this micro-narrative configures an allegory that will represent the experience of the main character, Seymour Glass, during the Second World War. This allegory will also anticipate the tragic end of the short-story. Due to this, the story of the bananafishes is also a *mise en abyme*.

**Key-words:** Allegory, modern short-story, *mise en abyme*, North-American literature, J. D. Salinger.

\*Professor de Inglês e Literaturas de Língua Inglesa – UEG de Campos Belos. Doutorando em Letras – UFG. Bolsista FAPEG. Email: adolfo\_the-drifter@yahoo.com.br.

“Um dia ideal para os peixes-banana” é um dos contos mais conhecidos do autor Jerome David Salinger (1919-2010) por apresentar uma das personagens mais conhecidas da literatura norte-americana: Seymour Glass. A história, que narra os últimos acontecimentos antes de seu suicídio, chamou atenção da crítica especializada por apresentar uma micro-história sobre o estranho comportamento de um peixe que não existe: o peixe-banana. Em nosso artigo, pretendemos sugerir uma leitura alegórica para essa fábula identificando aspectos que “coincidem” com a própria história do protagonista, mesmo que parte significativa de sua experiência como soldado tenha sido comentada por outras personagens e não tenha sido “representada” no conto. Acreditamos que Seymour tenha feito um resumo dessa experiência ao contar para a garotinha Sybil a história do peixe em questão. Dessa forma, é uma alegoria que reflete a história principal, como se ela fosse uma repetição e antecipação do final da “macro-narrativa”.

### Definição de alegoria

O termo alegoria surgiu a partir da junção de duas palavras do grego: *allós* = outro e *agourein* = falar, significando, falar de outro, ou seja, dizer *b* para significar *a*. Conforme João Adolfo Hansen, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006, p. 7), a retórica clássica a constituiu como um ornamento do discurso. A alegoria funciona como uma metáfora continuada, consistindo na substituição de um pensamento por outro numa relação de semelhança.

Angus Fletcher, em *Alegoria: teoria de un modo simbólico* (2002, p. 11-12), desenvolve a mesma explicação teórica ao sugerir que a alegoria menciona uma coisa e significa outra. Com isso, a alegoria “destrói” a expectativa normal que temos sobre a língua, ou seja, que nossas palavras, de fato, significam o que dizem. A alegoria tem a capacidade de subverter a própria linguagem ao transformar o significado de algo em outra coisa que lhe é distinta. É por esse motivo que a alegoria pode ser considerada “[...] un proceso fundamental para codificar nuestra habla” (FLETCHER, 2002, p. 12).

Essa posição é contestada por Tzvetan Todorov, que em *Introdução à literatura fantástica* (2007, p. 69), critica o conceito “mais aberto” de Fletcher por sua generalidade que “transforma a alegoria em quarto de despejo, em superfigura”. Há um conceito de alegoria mais restritiva, que poderia ser resumida como “[...] uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente”. Como exemplo, Todorov cita o provérbio “Tanto vai o cântaro à fonte que um dia se quebra”. Segundo ele (2007, p. 69-70), ninguém ou pouca gente pensaria no cântaro indo à fonte, ou seja, no seu sentido literal. Este é praticamente esquecido pelo sentido alegórico que é sobre o perigo de correr riscos em demasia. É por esse motivo, conforme Todorov (2007, p. 70), que a alegoria foi frequentemente estigmatizada pelos autores modernos por causa da sua oposição à literalidade.

Recapitulando, de forma breve, o conceito de alegoria de Quintiliano e Fontanier (TODOROV, 2007, p. 70), e no sentido moderno como a alegoria é concebida, a definição sustentada por Todorov se baseia em dois argumentos:

[...] Primeiramente, a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo-sentido é indicado na obra de maneira **explícita**: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer (2007, p. 71, grifo do autor).

Carlo Ceia, no verbete “Alegoria” (2011) nos informa que, etimologicamente, alegoria significa “dizer o outro” ou “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. O termo veio substituir, na época de Plutarco, um outro termo mais antigo ainda: **hypónoia**, que queria dizer “significação oculta”. **Hypónoia** costumava ser utilizada na hermenêutica dos mitos homéricos, como se estes fossem personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais que estavam ocultas para serem interpretadas.

Quintiliano (apud CEIA, 2011), no **Institutio oratoria**, definiu alegoria como uma “metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido”. Ela é um dos recursos retóricos mais antigos e mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos. Cícero (apud CEIA, 2011) no **De Oratore**, via a alegoria como um sistema de metáforas. Os autores antigos diferenciavam a metáfora da alegoria a partir do seguinte conceito: a metáfora correspondia a apenas termos isolados; já a alegoria, ampliava-se a expressões ou mesmo a textos inteiros. Sendo assim, a alegoria funciona como um dispositivo que joga com mais de um sentido.

Fletcher (2002, p. 13-14) considera a alegoria como um processo linguístico radical. A alegoria pode aparecer em todos os tipos de discurso literário: novelas de cavalaria, romance picaresco, **western**, sátiras, visões apocalípticas, contos de fadas, viagens de aventuras (como **As viagens de Gulliver**, de Jonathan Swift, por exemplo), e até poemas, pois a lírica pode transmitir a “metáfora entendida”. Não há razão alguma para que as alegorias sejam necessariamente escritas em prosa ou verso ou mesmo teatro.

Fletcher (2002, p. 14-15) considera a possibilidade da leitura alegórica para “obras de puro entretenimento”, como os **westerns**, ficção científica, os romances policiais e os melodramas baseados em casos históricos. Afirma ele que todas elas descendem diretamente de uma tradição antiga, mas séria. Esses gêneros comportam uma duplicidade de significado que tem igual valor (guardada as diferenças óbvias): a parábola religiosa. Na Idade Média, Fletcher imagina que a homilia de um sacerdote não era recebida como um exórdio vago, abstrato e entediante. Os ouvintes voltavam da igreja para casa para meditar sobre o significado oculto da parábola. Para o leitor moderno, continua Fletcher (2002, p. 15), a alegoria chega de forma laica.

A falta de familiaridade entre o simbolismo religioso e o romance policial, explica Fletcher (2002, p. 15-16), faz com que o leitor moderno pense que não haja essa característica entre os gêneros. O romance policial precisa de uma solução para o mistério, vinculando-se a um dos tipos alegóricos mais antigos: o enigma. Outro gênero popular, o **western**, não tem o mistério do primeiro, mas está dotado de uma textura superficial composta por “sublimes descripciones paisajísticas”. Utilizando o escritor Zane Grey (autor de

*westerns*) como exemplo do gênero, Fletcher descreve a paisagem composta por aquele autor como uma paisagem moralizada. O confronto comum entre o herói cowboy e o bandido funciona como a alegoria arquetípica da luta entre o bem e o mal.

O importante na alegoria é que ela não precisa ser lida exegeticamente. É frequente comportar um nível literal que tem sentido suficiente por si próprio. Porém, assegura Fletcher (2002, p. 17), “en cierta manera, esa superficie literal sugiere una doble intención peculiar y aunque pueda, como lo hace, pasar sin interpretación, adquiere mayor riqueza e interés cuando es interpretada”. As fábulas, que comportam em si um sentido mais do que literal, quando lidas de forma descuidada, podem parecer simples histórias.

O teórico canadense Northrop Frye, autor de *Anatomia da crítica* (1973, p. 92-93) sugere que, em literatura, toda crítica é uma interpretação alegórica. Quer dizer, no momento em que um crítico comenta um poema, ele começa a “alegorizar”. Sendo assim, Frye vê a literatura como “[...] uma alegoria potencial de acontecimentos e idéias”.

Partindo desse pressuposto, “[u]m escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo ‘por isto eu **também (állos)** quero dizer aquilo’. Se isso parece ser feito continuamente, podemos dizer, com cautela, que seu escrito ‘é’ uma alegoria” (FRYE, 1973, p. 93, grifo do autor). Nesse sentido, a alegoria é, de acordo com Fletcher (2002, p. 21), em comentário à teoria de Frye, “[...] um tipo de ‘contraponto’ temático que aparece com maior frequência nos romances e que um alto grau de conteúdo temático em qualquer peça literária implica, possivelmente, a intervenção de técnicas alegóricas”.

Para Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1984, p. 184), a alegoria não representa apenas um modo de ilustração, de ornamentação estilística, mas consiste também em uma forma de expressão. Ela se torna um instrumento de revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas como elas são de fato, e sim nos possibilita outra versão das coisas como elas foram ou podem ser. A alegoria, em Benjamin, se torna uma categoria chave para o entendimento do estilo Barroco. Ela também serve para o entendimento da atualidade dos fenômenos da história, algo que o símbolo, ao contrário do que os românticos pensavam, não é capaz. Se por um lado, o símbolo existe na totalidade momentânea (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p. 187), o conceito representado por ele (símbolo) “baixa no mundo físico” para ser visto na própria imagem de forma imediata; a alegoria, por outro lado, seria apenas um conceito mais geral que dela permaneceria distinta. A alegoria incide em uma substituição da significação, ficando assim ausente o instantâneo, o elemento momentâneo.

Dessa diferenciação fica evidente que a alegoria é o significante e o símbolo, o ser. Görres, outro autor mencionado por Benjamin, afirma que o símbolo é o signo das idéias enquanto que a alegoria é a sua cópia. São palavras de Görres:

[...] Podemos satisfazer-nos perfeitamente com a explicação que aceita o primeiro como signo das idéias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo – e segunda como uma **cópia** dessas idéias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história

---

humana, viva e em contínuo desenvolvimento (apud BENJAMIN, 1984, p. 187, grifo do autor).

A alegoria penetra de forma involuntária no símbolo místico. É nessa ação não intencional que consiste a sua natureza dialética. Apesar de não ser símbolo, se reveste do mesmo. Se o símbolo não comunica nada e não significa nada, tendo como competência apenas transparecer algo que está além de toda a expressão, a alegoria, pelo contrário, revela novas possibilidades de significação além da literal (BENJAMIN, 1984, p. 188).

A alegoria no Barroco é ambígua. Sua ambiguidade repousa na tentativa de se reconhecer o sagrado no profano. Esses dois elementos dialéticos formam a oposição entre o espírito e a matéria, algo que é o pano de fundo da expressão alegórica. Ela exalta e, ao mesmo tempo, desvaloriza o mundo profano: “[...] A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo. Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são, por natureza, antagonistas (BENJAMIN, 1984, p. 197).

A análise comparativa entre o símbolo e a alegoria, antes mesmo de Benjamin, já havia começado no Romantismo. Em *Statesman’s Manual*, Samuel Taylor Coleridge afirma que a alegoria não passa de uma tradução de noções abstratas para um quadro linguístico que também é uma abstração de objetos sensíveis. Já o símbolo, por outro lado, se caracteriza por uma “translucidez” do particular no indivíduo, do geral no particular, ou então do universal no geral (apud CEIA, 2010).

Há em *Statesman’s Manual* uma crítica implícita da alegoria e uma teoria que a diferenciara do símbolo. A alegoria não pode ser proferida senão conscientemente enquanto que o símbolo é possível que a verdade geral seja inconsciente para o escritor durante a construção do símbolo. Em uma afirmação como “Aí vem uma vela”, a frase está, evidentemente, se referindo a um barco. É, portanto, uma expressão simbólica, construída sem uma intenção prévia. Já a afirmação “Contemple o nosso leão”, se referindo a um soldado valoroso, é uma construção alegórica por haver intencionalidade (apud FLETCHER, 2002, p. 25).

Nesse ensaio, Coleridge também procura identificar o símbolo e a sinédoque. Nesse processo, o autor está assumindo uma espécie de “participação mística” do símbolo com a ideia simbolizada, pois, com o símbolo, a mente percebe diretamente a ordem racional das coisas graças a uma visão “mediatizada”, sem nenhuma extrapolação lógica em relação aos fenômenos do mundo material, enquanto que a alegoria sempre existe a tentativa de categorizar as ordens lógicas e fazê-los coincidir com os fenômenos convenientes, ou seja, de explicar, em primeiro lugar, sistemas ideais e, posteriormente, ilustrá-los (apud FLETCHER, 2002, p. 26).

Há dois tipos de alegoria, conforme aponta Hansen (2006, p. 7-8). A primeira delas pode ser definida como um procedimento construtivo, o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de a “alegoria dos poetas”. A alegoria dos poetas é uma técnica metafórica de representar abstrações, de retomar a oposição retórica entre o sentido próprio e o sentido figurado. Assim, a metáfora é um termo 2º que está no lugar de um termo 1º, sendo este próprio ou literal.

A outra não é literária, é a “alegoria dos teólogos”, recebendo, segundo Hansen

(2006, p. 8), as denominações de “*figura, figural, tipo, antítipo, tipologia, exemplo*”. A “alegoria dos teólogos” não é, de forma alguma, uma forma de expressão artística retórico-poética, e sim uma interpretação religiosa dos homens e eventos que ocorreram nos textos sagrados.

Dessa forma, Hansen (2006, p. 8-9), defende que não podemos falar simplesmente “a alegoria” pelo fato de haverem duas. Uma construtiva ou retórica, a outra interpretativa ou hermenêutica. Se a alegoria dos poetas é uma maneira de escrever e de falar, a alegoria dos teólogos é uma forma de entender e decifrar. A primeira é expressiva e está intencionalmente tecida na estrutura da ficção. A segunda é crítica. O verbo grego *állegorein* pode significar tanto “falar alegoricamente” quanto “interpretar alegoricamente”.

A alegoria dos poetas é uma “semântica de palavras”. Já a dos teólogos é uma “semântica de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras”. Diante de um texto alegórico, o leitor pode analisar os procedimentos formais que lhe oferecem o sentido figurado, funcionando apenas como uma convenção linguística que ornamenta o discurso; ou então, o leitor pode analisar sua significação figurada, pesquisando, dessa forma, o seu sentido primeiro, “tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim revelado na alegoria” (HANSEN, 2006, p. 9).

A alegoria dos poetas é mais antiga por fazer parte do discurso poético desde a Antiguidade. Nesse sentido, os autores greco-romanos viam-na como um recurso de ornamentação do discurso, sendo assim essencialmente linguística. Por outro lado, a alegoria dos teólogos é hermenêutica ou crítica, é cristã e medieval por excelência. Ela tem por pressuposto algo que é estranho à retórica antiga: o essencialismo, ou seja, a crença na verdade metaforizada da *Bíblia*. Dessa forma, o que é interpretado não são as palavras do texto, como acontece na alegoria dos poetas, mas as coisas, os acontecimentos e seres históricos que são nomeados por ela (HANSEN, 2006, p. 11-12).

Quintiliano (apud HANSEN, 2006, p. 29, grifo do autor), assegurava que a alegoria representava:

- a) uma coisa (**res**) em palavras e outra em sentido;
- b) algo totalmente diverso do sentido das palavras.

Conforme **a**, Quintiliano alinha a metáfora, a comparação, o enigma; conforme **b**, discute o *ateísmo* ou sarcasmo, o provérbio, a contradição. Sua definição de alegoria inclui também a *ironia*, como tropo de oposição, uma vez que a ironia afirma para dizer outra coisa, isto é, para negar, e vice-versa. Na linha dessa definição, ainda, a *paródia*, hoje transformada no verossímil neo-anti-pós-moderno, é também alegórica, bastando pensar que ela é representativa ou mimética sempre, fazendo falar o texto que cita, vampiriza e nega.

A partir dessa definição, os padres primitivos e medievais adaptaram a definição de Quintiliano à interpretação alegórica bíblica. Se antes estava aliada a ornamentação oratória e poética, para os religiosos cristãos, funcionava como a revelação dos mistérios divinos (HANSEN, 2006, p. 30).

No conto que vamos analisar, “Um dia ideal para os peixes-banana”, a alegoria estará presente na história contada pela personagem Seymour Glass sobre um tipo trágico e incomum de peixe que morre ao se comportar de acordo com a sua natureza. É evidente que a história dos peixes-banana se refere à história do próprio Seymour que é “alegorizada” para assumir uma “linguagem infantil”.

### “Um dia ideal para os peixes-banana”: a alegoria da tragédia de Seymour Glass

O conto “Um dia ideal...” abre o volume de narrativas curtas de Jerome David Salinger **Nove estórias**. Além de abrir o volume, o conto também apresenta uma das personagens mais significativas de sua produção artística, Seymour Glass, que ao lado de Holden Caulfield (**O apanhador no campo de centeio**), ganhou notoriedade na literatura norte-americana. Seymour Glass também “aparece”<sup>1</sup> em outros livros de Salinger publicados depois de **Nove estórias** (1953)<sup>2</sup>: **Franny & Zooey** (1961) e **Carpinteiros, levantem bem alto a cumeeira e Seymour: uma apresentação** (1963). Em **Franny & Zooey**, Seymour é apenas aludido e seus ensinamentos são utilizados pelos irmãos como forma de “cura espiritual”. São dois contos: “Franny” é a história da personagem Franny, a irmã caçula da família Glass que passa por uma crise existencial e acredita que através da leitura de um livro indicado por Seymour possa entender e superar esse momento. Em “Zooey”, Zooey, irmão de Franny, discute a influência de Seymour como um fantasma. Em uma longa conversa com a irmã, Zooey consegue ajudá-la a superar o problema existencial quando retoma alguns ensinamentos de Seymour e dá a sua interpretação para eles. “Carpinteiros, levantem bem alto a cumeeira” é um conto narrado por outro irmão de Seymour, Buddy Glass. A história ocorre no dia do casamento de Seymour com Muriel. Entretanto, Seymour foge com Muriel e o casamento é cancelado. “Seymour: uma apresentação” é um conto em o mesmo narrador, Buddy, discute o suicídio de Seymour, que ocorre no conto “Um dia ideal...” e apresenta uma tese que, para ele, explica o motivo desse ato. Além desses três livros, Seymour aparece no conto “Hapworth 16, 1924” (1965), conto que ainda não foi traduzido para o Brasil e que nunca fez parte de qualquer antologia. A narrativa é uma longa carta escrita por um Seymour ainda criança (sete anos de idade) para a família quando passava férias em um acampamento.

“Um dia ideal...” apresenta as circunstâncias que precedem o suicídio de Seymour. Em uma segunda lua de mel, ele e sua esposa estão hospedados em um hotel em **Miami Beach**, Flórida. De acordo com John Wenke, em **J. D. Salinger: a Study of the Short Fiction** (1991, p. 34-35), a viagem do casal pode ser considerada mais como uma forma de restaurar a saúde debilitada do protagonista do que uma viagem de férias. Seymour sofre de trauma pós-guerra por haver participado da Segunda Guerra Mundial.

<sup>1</sup> Optamos por colocar o verbo entre parênteses porque, em algumas narrativas, Seymour é apenas lembrado ou aludido por causa de algum comentário feito por ele. Conforme pode ser atestado em alguns artigos de nossa autoria (vide referências), Seymour Glass ganhou notoriedade principalmente pela sua não-aparição “física”, ou seja, ele “participa” de outras narrativas mais como um “fantasma” que assombra e influencia a vida e o comportamento de seus outros irmãos do que como uma personagem que “atua fisicamente”.

<sup>2</sup> As datas se referem à primeira compilação dos contos em livros nos Estados Unidos.

A história pode ser dividida em três partes. A primeira descreve o diálogo ao telefone entre Muriel e a mãe que demonstra preocupação com a filha. Nessa conversa, ficamos sabendo que a sogra acredita ser Seymour um psicótico por ter atentado contra a vida pelo menos uma vez, quando ele jogou o carro do sogro de encontro às árvores.

A segunda parte é o diálogo entre Seymour e uma garotinha que estava hospedada no mesmo hotel que ele: Sybil Carpenter. Os dois estão na praia e é nesse momento que Seymour lhe conta a história dos peixes-banana. Ainda de acordo com Wenke (1991, p. 36), Seymour procura suporte emocional na companhia de crianças, entre elas, Sybil. Desconfiamos que isso ocorra por causa do valor simbólico da criança como a manifestação da pureza humana, algo que a liga com o divino.

A terceira parte acontece logo após a história dos peixes-banana, quando Seymour se despede de Sybil e retorna para o hotel. Dentro do elevador, seu comportamento agressivo assusta uma hóspede que pede para o ascensorista parar o elevador imediatamente. Seymour chega ao seu quarto, pega uma Ortigies automática, calibre 765 e dispara contra a própria têmpora direita.

Para entendermos a história dos peixes-banana contada para a garotinha na beira da praia, acreditamos ser necessário também discutir a possibilidade interpretativa para os nomes das duas personagens centrais: Seymour e Sybil. Foneticamente, Seymour corresponde a **see more**, em inglês, que significa “ver mais”, ou seja, aquele que vê mais. É por esse motivo que Sybil pergunta para a mãe: “– Viu mais vidro?”<sup>3</sup> (SALINGER, 2006, p. 13). O sobrenome de Seymour, Glass, significa vidro, um material que pode sugerir várias interpretações (material frágil e que se quebra e se fragmenta facilmente, que é transparente, que distorce a visão da realidade...). Sybil, por sua vez, corresponde a **sibyl**, sibila ou profetisa. Os dois nomes podem se referir a personagens que tem a habilidade de ver o futuro, algo que será levantado a partir da interpretação da mensagem alegórica da história dos peixes-banana. O conto de Salinger questiona o significado da visão e discute, também, se ela está limitada apenas a uma faculdade física. É por esse motivo que, ao lado da habilidade física de enxergar, uma segunda possibilidade acompanha de perto o seu correspondente físico: a visão espiritual. Assim, as duas visões transitam, se cruzam e se chocam durante toda a narrativa. É por esse motivo que uma terceira visão surge como alternativa para o embate entre as outras duas: a visão interpretativa, que serve para a compreensão da alegoria dos peixes. É com essa terceira visão que trabalharemos.

Conforme antecipamos, a narrativa de Seymour é uma narrativa alegórica exatamente pelo fato de agregar outro significado além daquele que estaria mais “visível”, em um plano mais superficial. Seymour estaria, dessa forma, contando a sua própria trajetória e experiência como um peixe que morre ao agir de acordo com o seu próprio caráter.

A história é narrada quando ele estava brincando com Sybil na beira da praia:

– 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>3</sup> “See more glass”?

- Não tou vendo nenhum – Sybil disse.
- Isso é compreensível. Eles têm uns hábitos muito estranhos – disse o rapaz, enquanto continuava a empurrar a bóia. A água ainda não chegava à altura de seu peito. – Levam uma vida muito trágica. Você sabe o que eles fazem?
- Ela fez que não com a cabeça.
- Bem, eles entram nadando num buraco onde tem uma porção de bananas. São iguaizinhos a qualquer peixe normal quando **entram**, mas mal se vêem 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 bóia 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.
- Não vamos muito para longe, não – Sybil disse. – O quê que acontece com eles?
- O que acontece com quem?
- Com os peixes-banana.
- Ah, você quer dizer, depois que comem tantas bananas que não conseguem mais sair do buraco de banana?
- É.
- Bem, sinto muito dizer isso a você, Sybil. Eles morrem.
- Por quê?
- Porque pegam a febre da banana. É uma doença terrível (SALINGER, 2006, p. 18, grifo do autor).

A fábula contada por Seymour, sobre a trajetória trágica e comportamento curioso dessa espécie de peixe que não existe, mais do que um sentido moral, pois os peixes sofrem de “gulodice” como os porcos, gulodice essa que os leva à morte, apresenta o sentido alegórico de sua própria condição como vítima de uma experiência traumática. Seymour é veterano de guerra e quando estava no exército foi internado no hospital psiquiátrico. Na conversa de Muriel com a mãe, o leitor é informado que a mãe fez uma consulta com um médico (Dr. Sivetski) e este comentou que fora um crime Seymour ter sido liberado.

A história contada por ele, como uma alegoria, apresenta mais de um significado em sua leitura. A segunda leitura, a leitura alegórica, sugere que se trata de uma representação da própria experiência de Seymour durante o período como soldado em campo de batalha. Assim, acreditamos que se trata de uma alegoria que reflete a condição do soldado que contrai a febre da banana. O peixe-banana é o próprio Seymour e todos aqueles que se transformaram em vítimas lutando na guerra. Ele faz a substituição de uma narrativa adulta para outra que é mais apropriada para uma ouvinte criança. Entretanto, a substituição fica apenas na roupagem das personagens e enredo: o conteúdo está ali. Mais do que um adorno retórico, a mensagem de Seymour está cifrada e somente a percepção mais atenta de outra personagem poderia decodificar o seu sentido. Não será Muriel (e muito menos a mãe dela, ou mesmo um psicólogo) capaz de decifrar essa alegoria. Salinger coloca uma criança como a intérprete dos sinais psíquicos de um homem condenado ao suicídio. Po-

rém, é preciso enfatizar que a ironia do conto acontece quando Sybil, a “sibila” que prevê o futuro, descobre involuntariamente que Seymour está contando a sua própria história. Assim, Salinger “destrói” a expectativa de que o sentido da alegoria será descoberto por um adulto, “potencialmente” mais atento e capaz.

A história contada para Sybil pode ser considerada como um resumo da vida do próprio Seymour, com a antecipação do fim e da tragédia. Segundo ele, os peixes têm uns hábitos muito estranhos. A estranheza é uma alusão às pessoas que não compreendem o seu comportamento, no mínimo excêntrico (o fato de ele atentar contra a vida ao jogar o carro do sogro contra as árvores, obrigar a esposa a ler um livro de poesia de Rilke em alemão mesmo sabendo que Muriel não conhece o idioma, chamar Muriel de Miss Vagabunda Espiritual de 1948 e comentar que não gosta de tirar o roupão na praia para que ninguém veja a tatuagem dele, tatuagem essa que ele não tem).

Como um peixe-banana, Seymour tem um comportamento estranho e incompreensível para aqueles que se apóiam em um diagnóstico psiquiátrico (a mãe e o pai de Muriel, o Dr. Sivetski). O conto não apresenta qualquer explicação, por parte do narrador, em relação ao período em que Seymour esteve internado ou mesmo participando da guerra. Sabemos que se trata de um trauma de guerra, porém, não conhecemos a dimensão desse trauma ou mesmo o que especificamente o provocou. Temos apenas o resultado: o suicídio. O fato de ele se recusar a tirar o roupão para que ninguém visse sua tatuagem pode ser interpretado como uma alusão ao trauma psíquico se considerarmos o significado plausível de seu nome: “ver mais”. Na verdade, Seymour divisa aquilo que a visão física não pode enxergar, pois a tatuagem é uma marca física, algo que está na pele. A tatuagem que ninguém vê é uma tatuagem psíquica, um sinal que não fica visível porque está na “alma”. É a marca de um peixe-banana condenado a um fim trágico.

Seymour narra o estranho comportamento desse peixe que nada para dentro de um buraco cheio de bananas. Como soldado, Seymour também teve que entrar nesse mesmo local. A guerra pode ser considerada um buraco onde os peixes entram e não conseguem mais sair. De acordo com Seymour, isso acontece porque os peixes se comportam como porcos, os “porcos da guerra”. Entretanto, é preciso observar que eles se comportam como porcos apenas quando entram no buraco, visto que, do lado de fora, eles são iguais aos demais peixes: “São iguaizinhos a qualquer peixe normal quando **entram**, mas mal se vêm lá dentro eles se comportam como uns porcos” (SALINGER, 2006, p. 18, grifo do autor), comenta ele. Isso acontece porque é a situação que provoca a mudança na atitude, provavelmente colocando os homens à prova de seus próprios caracteres. Dessa forma, Seymour utiliza o discurso alegórico como instrumento de revelação de uma verdade oculta, pois ele é a voz que veio da guerra para descrever sua experiência traumática. A história dos peixes-banana apresenta outra possibilidade de significação além da literal: não é apenas uma fábula, uma história com um fundo moral, um alerta para a gulodice. É um alerta que informa o perigo de ser vítima da loucura que é a guerra.

Esses peixes que viram porcos sofrem de gulodice, pois comem tantas bananas quantas conseguem aguentar. Seymour comenta que viu um deles comer setenta e oito bananas. Quando comem muito, engordam e quando engordam, não conseguem mais

sair pelo buraco. Seguindo nossa leitura alegórica, acreditamos que Seymour se refira às vidas sendo tiradas (ou engolidas) pelos porcos. O porco é comumente considerado um animal sujo. Por esse motivo, “porco” é um termo ofensivo como “porcos de guerra”. Os peixes que comem banana e não voltam do buraco são aqueles que, como Seymour, não retornam para o mundo, que ficam aprisionados em um buraco (ou abismo).

O comportamento dos peixes que são vítimas de sua própria gulodice leva-os a uma doença provavelmente incurável: a febre da banana. Aqueles que contraem tal enfermidade acabam morrendo como Seymour que, voltando da guerra, estava morto para o mundo. Além disso, como uma alegoria da trajetória de Seymour, a morte do peixe-banana é uma antecipação da morte do próprio Seymour que acontece logo em seguida.

Antes de subir para o hotel, Sybil, que ainda brincava com Seymour, comenta que viu um peixe-banana com seis bananas na boca. Na verdade, ela confundiu o pé de Seymour que tem seis dedos com um peixe. Sybil acredita ter visto essa espécie singular de peixe e, ao apontar para o peixe, está apontando para Seymour. Como uma “profetisa”, Sybil “percebe” (e confunde) que o peixe da história é o próprio amigo. De certa forma, a garotinha atuou naquele momento como uma “profetisa” que “prognosticou” o futuro de Seymour. Finalmente, ela consegue enxergar quem é o peixe da fábula alegórica.

A alegoria dos peixes-banana funciona como uma micro-narrativa encaixada em uma narrativa maior da qual temos apenas seus momentos finais. Se ela é, conforme apontamos, uma alegoria da experiência de Seymour que, sabiamente, contou para Sybil da forma que ela poderia entender, através do uso de elementos da fábula (a presença de animais e um fundo moral), em “Um dia ideal para os peixes-banana”, esse recurso literário repete a trajetória de seu protagonista até o final, quer dizer, ele duplica e reflete a história da personagem principal.

O processo de duplicação literária e de inserção de narrativas que refletem uma narrativa englobante é conhecido por *mise en abyme*. De acordo com Lucien Dällenbach, no ensaio “Intertexto e autotexto”,

o conceito de “mise en abyme” designa um enunciado *sui generis*, cuja condição de emergência é fixada por duas determinações mínimas: 1° a sua capacidade reflexiva, que o vota a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema; 2° o seu caráter *diegético* ou *metadieético*. Nestas condições, nada impede, como é óbvio, que se considere a “mise en abyme” como uma *citação de conteúdo* ou um *resumo intratextual*. Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna (1979, p. 53-54, grifo do autor).

Uma das principais características da *mise en abyme* é o fato de que ela contesta o desenrolar cronológico como segmento narrativo. Para que isso ocorra, a narrativa refletida precisa contrair a sua duração para que se encaixe em um espaço restrito e apresente “a matéria de um livro inteiro”. Ainda conforme Dällenbach (1979, p. 59-60, grifo do autor), a contração de uma história refletida que se encaixa em uma outra não acontece sem pôr em causa “[...] a sua própria *ordem cronológica*: incapaz de dizer a mesma coisa ao mesmo tempo que a ficção, o ‘analogon’ desta, dizendo-o noutro lado, di-lo fora de tempo, e sabota assim a progressão da narrativa”.

O autor distingue três tipos de *mise en abyme* que correspondem a três modos de discordância entre os dois tempos (passado e futuro): a prospectiva, que reflete a história futura, antecipadamente; a retrospectiva, que reflete a *posteriore* a história já consumada; e a retroprospectiva, que reflete “a história descobrindo os acontecimentos anteriores e os acontecimentos posteriores ao seu ponto de ancoragem na narrativa (DÄLLENBACH, 1979, p. 60).

A alegoria contada por Seymour, nesse caso, seria uma *mise en abyme* retroprospectiva, pois narra a sua participação na guerra e antecipa o desfecho de sua experiência traumática. Assim, essa alegoria percorre um momento passado (a guerra / a entrada dos peixes-banana no buraco, o comportamento de porco), mas também determina o que vai acontecer no futuro (a morte dos peixes-banana por causa da febre será a própria morte de Seymour por suicídio).

A narrativa contada pelo protagonista funciona como a representação de sua própria história narrada, alegoricamente, para uma criança. Em “Um dia ideal...”, a alegoria é um instrumento pedagógico, pois ensina, a partir desse recurso estilístico, uma história que pode, em nossa opinião, se desdobrar em duas: o sentido literal e o sentido alegórico. Além disso, no conto, a alegoria funciona como uma *mise en abyme* por refletir a história “principal”, resgatando experiências passadas e antecipando o seu desfecho.

## Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CEIA, Carlos. **Alegoria**. Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/alegoria.htm>>. Acesso em 20 fev. 2011.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 51-76.

FLETCHER, Angus. **Alegoria: teoria de un modo simbólico**. Tradução de Vicente Carmona. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

FROTA, Adolfo José de Souza. Foco narrativo e (im)parcialidade nos contos da família Glass. In: Camargo, Flávio Pereira; FRANCA, Vanessa Gomes (Org.). **Estudos sobre literatura e linguagem: pesquisa e ensino**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 17-40.

---

\_\_\_\_\_. **O plurilinguismo em Salinger e as diversas vozes de Seymour**. CROP. Disponível em <<http://www.revistacrop.com.br/images/stories/edicao13/v13a09.pdf>>. Acesso em 10 fev. 2011.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. Campinas: Hedra, 2006.

SALINGER, J. D. Um dia ideal para os peixes-banana. In: \_\_\_\_\_. **Nove estórias**. Tradução de Jorio Dauster Magalhães e Silva e Álvaro Gurgel de Alencar. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2006. p. 7-20.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WENKE, John. **A study of the short fiction**. Boston: Twayne Publishers, 1991.

