



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, LITERATURA E ARTES – DLLARTES
COLEGIADO DE LETRAS, LÍNGUA INGLESA E LITERATURAS

ARISTON BATISTA DE CARVALHO

**MILTON & HOLDEN: Caçadas no campo de centeio – representações e buscas
de si**

Alagoinhas
2022

ARISTON BATISTA DE CARVALHO

**MILTON & HOLDEN: Caçadas no campo de centeio – representações e buscas
de si**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado de Letras, Língua Inglesa e Literatura, Departamento de Linguística, Literatura e Artes – *Campus II* – da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como requisito parcial para o grau de licenciado.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Barreto Júnior.

Alagoinhas

2022

MILTON & HOLDEN: Caçadas no campo de centeio – representações e buscas de si

Ariston Batista de Carvalho¹

RESUMO: Essa investigação tem como propósito realizar uma leitura contextual com nuances comparatistas entre a obra *O Apanhador no Campo de Centeio*, publicada em 1951, do escritor estadunidense Jerome David Salinger e o texto da canção brasileira *Caçador de mim* (1981), composta por Luiz Carlos Sá e interpretada por Milton Nascimento. A partir dessas obras, buscaremos compreender como a personagem principal do livro, Holden Caulfield, em suas demonstrações de rebeldia e insatisfação nos relacionamentos interpessoais, se aproxima do eu lírico apresentado em *Caçador de mim* em suas buscas intersubjetivas do ser e do estar no mundo. De tal modo, buscaremos relacionar similaridades, singularidades e referências possíveis em ambas as obras, bem como suas mensagens sobre a trajetória de cada ser. Para tanto, essa pesquisa se articula a partir da leitura crítico-analítica das obras, sob o escopo da metodologia bibliográfico-documental, com o suporte dos pressupostos teóricos da Literatura Comparada, Teoria literária e recepção crítica das obras empenhadas.

Palavras-chave: Caçador de mim. Literatura Comparada. O Apanhador no Campo de Centeio. Representações de identidades intersubjetivas. Similaridades.

ABSTRACT: This investigation aims to perform a contextual reading with comparatist nuances between the novel *The Catcher in the Rye*, published in 1951, by the American writer Jerome David Salinger and the lyrics of the Brazilian song *Caçador de mim* (1981) composed by Luiz Carlos Sá and performed by Milton Nascimento. From these works, we seek to understand how the main character of the book, Holden Caulfield, in his demonstrations of rebellion and dissatisfaction in interpersonal relationships approaches to the speaker presented in *Caçador de mim* by Sá and their intersubjective searches of being and being in the world. In this way, we will seek to relate similarities, singularities and possible references in both works, as well as their messages about the trajectory of each being. Therefore, this research has articulated from the critical-analytical reading of the works, under the scope of bibliographic-documentary methodology, through the theoretical assumptions of Comparative Literature, Literary Theory and critical reception of the works committed.

Keywords: Comparative Literature. Representations of intersubjective identities. Similarities. *Caçador de mim*. *The Catcher in the Rye*.

¹ Graduando em Letras, Língua Inglesa e Literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB. e-mail: ariston.batista@hotmail.com

Em busca dos “eus”

Comparar é um ato humano. Comparamos tudo e, com relação às leituras, não poderia ser diferente. Quando lemos, fazemos comparações diversas de leituras feitas anteriormente com outras expressões artísticas, com nossa história e cultura acumulada, bem como com o meio e época nos quais estamos inseridos, socialmente. De acordo com a teoria *bakhtiniana*, ao ler uma obra, reações intertextuais e relações dialógicas com outros textos que lemos anteriormente ocorrem como “[...] um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras[...]” (BAKHTIN, 2002, p.142).

Sob tais perspectivas, a ação de comparar a que se propõe esta investigação é a de detectar similaridades explícitas ou mesmo distanciamentos entre as obras *O Apanhador no Campo de Centeio*, publicada em 1951, do escritor estadunidense Jerome David Salinger e o texto da canção brasileira *Caçador de Mim* (1981), composta por Luiz Carlos Sá e interpretada por Milton Nascimento. A ação, desejosa dessa análise, se embasa em demonstrações que, acreditamos, ocorreram através de atos de recepção crítica. Assim, Luiz Carlos Sá, exercendo o papel de leitor “ativo²” (NITRINI, 2010, p.169) se põe a digerir as ideias de Salinger e a ressignificá-las, conscientemente ou não, a partir de sua realidade sócio-histórica e, assim, nos expõe um intertexto com demonstrações singulares. Logo, ressaltamos que nosso problema de pesquisa trata de investigar, entre aproximações e distanciamentos, quais as relações intertextuais são estabelecidas entre estas duas obras, no que concerne às buscas intersubjetivas do ser e estar no mundo – em constantes transformações.

Contexto das forças criativas

Apropriando-nos do lugar a partir do qual Salinger se utiliza para se comunicar com seu leitor, gostaríamos, antes de tudo, “Caro leitor”, justificar sobre o porquê do título deste trabalho: Milton & Holden e não outro, talvez mais formal. É válido informar que, levamos em consideração dois fatos: o primeiro dá conta que J.D. Salinger se utiliza de um personagem-narrador para contar sua novela visando estabelecer uma relação mais direta com seu leitor, que é tratado todo tempo por “você”, um aspecto

² Grifo da autora.

estético da obra que acolhe o leitor justamente pela possibilidade desse estreitamento Autor-Leitor; segundo, pois, compreendemos que a interpretação de Milton Nascimento no texto-canção de Sá foi imprescindível para realização completa da obra musical, composta pela tríade: letra, arranjos e interpretação. Apontamentos nos fazem refletir que seus “eus” socio-históricos estão sendo representados, tanto na personagem Holden Caulfield quanto na interpretação de Milton Nascimento e, em respeito a esses detalhes optamos por utilizar seus primeiros nomes, como representação máxima de si.

Sob tais perspectivas, *O Apanhador no campo de centeio* (1991), de Jerome David Salinger, é um romance que foi escrito logo após o final da II Guerra Mundial, publicado inicialmente em forma de série na revista *The New Yorker Magazine* (1945-46) e, só posteriormente, em forma de livro, em 1951. O título e alguns trechos da obra de Salinger remetem ao poema *Comin' Thro' the Rye* (1782) do Escritor Escocês Robert Burns (1759–1796), percebemos, assim, já demonstrações de intertextualidade nos parâmetros delineados pela Literatura Comparada. De modo a evidenciar que J. D. Salinger teve acesso ao poema de Burns, todavia, ressignificando-o à sua realidade. Assim, em breve análise do poema em questão, identificamos que a palavra “corpo” tem grande relevância no contexto poético elaborado por Burns, como também nas referências que Salinger faz deste em sua obra, e tal relação nos leva a refletir a respeito dos efeitos da II Guerra sobre Salinger, como pessoa, como combatente e como narrador. Logo, questionamentos se afloram, então: O que seria um apanhador em um campo de centeio? Seria um soldado recolhendo os corpos abatidos num campo anteriormente usado para o cultivo de alimento ou do amor - aspectos importantes que servirão de aporte suplementar ao nosso escopo exploratório.

Assim sendo, percebemos que, no campo de centeio de Burns os “corpos” são de amantes que se encontram e nas palhas do centeio se entregam aos prazeres carnis. Compreendemos, assim, as ressignificações causadas pelos horrores da II Guerra Mundial (1939-1945) no campo de centeio de Salinger.

Walter Benjamin, filósofo Alemão, vivenciou a I Guerra e, talvez, tenha morrido por conta da perseguição aos judeus em 1940³, escreveu percepções importantes às possibilidades expressivas do narrador pós-guerra em seu escrito *O Narrador*:

³ Não encontramos informações precisas sobre tal fato.

considerações sobre a obra de Nikolai Leskov que, entre tantos trechos significativos para esta pesquisa, relata sobre a incomunicabilidade do narrador após as vivências na Guerra das trincheiras (I Guerra) nos dizendo que:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltaram mudos do campo de batalha e não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (BENJAMIN, 1986, p. 198).

Benjamin nos cobra atenção para a transformação do narrador dos moldes clássicos para um moderno traumatizado. Anteriormente, em *Rua de mão única* (1928), no aforismo *A caminho do planetário*, o filósofo descreve sua preocupação com o futuro da arte de narrar na modernidade e com a humanidade: “Os homens como espécie está, decerto, há milênios, no fim de sua evolução; mas a humanidade como espécie está no começo” (BENJAMIN, 1995, p. 69). Decerto que, quando os homens perdem sua capacidade diplomática, guerras culminam, crises econômicas devastam países, governos ditatoriais encontram espaço na democracia, e tudo isso impacta a Arte e as narrativas têm destaque nessas representações traumáticas, algo que também comumente acontece em territórios descolonizados.

J. D. Salinger nasceu em 1919, pós I Guerra e, possivelmente, pode ter sido impactado pela Grande Depressão na economia Americana em 1929, ainda uma criança, porém, o que de fato viria a transformá-lo seria a II grande Guerra. Em Abril 1942, Salinger foi convocado pelo Exército Americano, após treinamento na Inglaterra, participou da operação conhecida como Dia-D, na Normandia, dentre outras campanhas sangrentas, levando sempre consigo sua pequena máquina datilográfica, escrevendo sempre que possível, retornando aos EUA apenas em Setembro de 1945.

Peter B. High, em *An Outline of American Literature* (1986), nos apresenta que, após o fim da II Guerra, os Estados Unidos se viram empoderados e amedrontados ao mesmo tempo, o que foi denominado *Age of Anxiety*⁴ (HIGH, 1986, p. 176). Aspecto que, conseqüentemente, refletiu também nas produções narrativas do período, como pode ser percebido no trecho a seguir: “*Usually they show the ugliness and horror of war in a realistic manner. They are naturalistic because they study the effect of war on*

⁴ Era da Ansiedade. (Tradução nossa, 2022).

*soldiers and on ordinary people*⁵ (HIGH, 1986, p. 175). De acordo com o autor, os escritores do pós-guerra tendiam ao movimento do Naturalismo literário e, portanto, buscavam trazer para suas obras questões de cunho social comuns à maioria das pessoas, assim, ficção e realidade se confundiam.

Essa ansiedade, nos anos seguintes, viria a ser amplificada por outra guerra, desta vez, psicológica. A Guerra Fria foi responsável por aflorar o medo do Comunismo e das bombas atômicas Soviéticas. Além disso, segundo High, “*Many writers in this period try to find new answers to the old question ‘Who am I’*” (1986, p.176). Acreditamos que, Salinger, que tem sua escrita localizada no período temporal que apresentamos aqui, não poderia ficar alheio aos sentimentos que permeavam a sociedade Americana, levando-o a moldar sua personagem Holden Caulfield, simples e desejoso de uma vida, também, simples.

No Brasil, por sua vez, além da guerra, algo que pode ser percebido, por exemplo, no poema “A Rosa de Hiroshima” (1954) de Vinícius de Moraes, o que mais impactou nossa produção artística foi o Golpe de 1964, que estabeleceu uma ditadura militar no país. O Regime durou 21 anos e, apesar de toda perseguição aos artistas e da censura imposta, foi um momento de produção cultural fervilhante.

Os Festivais de Música Brasileira (1965-1985) foram, sem dúvida, o grande palco da música de protesto. Assim, cantores e compositores perceberam a oportunidade para semear mensagens de resistência e denúncia a todo território nacional, uma vez que esses festivais contavam com cobertura maciça do rádio, televisão e jornal.

Conforme demonstra Napolitano,

[...] a esfera da cultura era vista com suspeição *a priori*, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o pop), declaradamente crítica ao regime militar. A capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão (2004, p. 105).

⁵ Geralmente os narradores apresentavam a feiura e os horrores da guerra de maneira realística. Eram naturalistas porque estudavam o efeito da guerra tanto nos soldados quanto nas pessoas comuns. (Tradução nossa, 2022).

⁶ Muito escritores deste período tentaram encontrar novas respostas para a velha pergunta ‘Quem sou eu?’. (Tradução nossa, 2022).

Assim, a Delegacia de Ordem Política e Social - DOPS passou a exercer maior controle sobre os festivais e artistas envolvidos, coagindo suas apresentações, destituindo júris e/ou impondo a censura.

Dentre muitos outros, Milton Nascimento foi declarado inimigo do Estado. Segundo Napolitano (2004, p. 114), tanto pela sua participação nos festivais, nos chamados “Circuitos Universitários”, como também em outros movimentos sociais, considerados palcos de “propaganda subversiva” (2004, p. 122). Ainda de acordo com os levantamentos do pesquisador, “[...] a suspeita era produzida pela circulação social do artista em si, para além do conteúdo da sua obra.” (2004, p. 122). Logo, os agentes da DOPS faziam-se presentes nesses *shows* e reuniões a fim de neutralizar seus efeitos e incitações à agitação.

Dentro desse cenário e período, Milton Nascimento produziu e interpretou diversas canções com engajamento político-social contra o sistema antidemocrático vigente. Na campanha pelas eleições diretas, teve duas canções amplamente executadas nos comícios: “Coração de Estudante” e “Menestrel das Alagoas”, ambas gravadas em 1983. De acordo com Tomé e Furtado (2008, n.p), essas canções se tornaram hinos de esperança para a juventude na época.

Vale informar que Sergio Magrão (melodia), Luiz Carlos Sá (letras) e Milton Nascimento (interpretação), em seu único registro de parceria, produziram a canção “Caçador de Mim” (1981) que também intitulou o *Long Play* deste último, impactado pela representatividade da canção.

Em entrevista ao Museu da Pessoa em 2007, Luiz Carlos Sá revela que escreveu a maior parte da letra da canção enquanto lia a obra de Salinger:

Essa letra eu tinha lido em um livro chamado *The Catcher in the Rye* do J.D. Salinger, não é? O Apanhador no Campo de Centeio. E não sei porquê eu lia o livro e ouvia “Caçador de Mim”. O cara se procurando e tentando achar a personalidade dele e eu “Caçador de Mim”, “Caçador de Mim”, “Caçador de Mim”. Fiz a letra e pouquíssimas coisas, a segunda parte eu acho que eu fiz depois de ouvir a música do Magro (SÁ, 2007, n.p). *sic*.

Assim posto, Sá declara, ainda, na mesma conversa de 2007, que a música foi gravada primeiro pelo grupo 14 BIS e, só depois, por Milton Nascimento, carinhosamente chamado de “Bituca”, pelos agregados do Clube da Esquina.

Contudo, para além da intertextualidade que percebemos entre as obras escolhidas para essa proposta, detectamos na composição de Sá (1981), ademais, nuances do clima de medo e insegurança em que viviam os brasileiros durante o Regime, referências que buscaremos melhor explorar adiante.

Cruzamentos teórico-metodológicos

Todo processo de leitura remete a interpretações diversas. Desta maneira, cada sujeito pode realizar interpretações particulares das obras com as quais estabelece contato. A época em que a obra se encontra com seu leitor, também pode interferir ou agregar interpretações contextuais de leitura, únicas. Isso porque somos sujeitos sócio-históricos. Nossas vivências, singularidades e culturas agem sobre o texto atribuindo sentidos que podem ou não diferir dos sentidos gerados em outros contextos sociais e temporais.

Por este olhar, a Literatura Comparada, conforme levantamento histórico realizado por Sandra Nitrini (2010), nos apresenta o processo de evolução da ciência. Aponta, dentre outros, o conceito de Estética da Recepção desenvolvido por Hans Robert Jauss em 1979, na Alemanha, “[...] como possibilidade de renovação para a literatura comparada” (NITRINI, 2010, p. 170). O conceito de Jauss (1979) nos diz, basicamente, que o leitor é um ser dinâmico e não passivo, como outrora fora visto. Uma vez que o objetivo era “[...] renovar os estudos literários e “superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas serviam a si mesma ou a uma metafísica da ‘écriture’, e os impasses da literatura comparada, que tomava a comparação como um fim em si” (JAUSS, 1979, p. 47 *apud* NITRINI, 2010, p. 168). Nessa oxigenação da ciência, o leitor passa a ser parte constituinte da obra e toda ela passa a ser vista para além das suas fronteiras textuais.

No Brasil, convém-nos destacar o trabalho do Sociólogo Antonio Cândido que, em seus estudos sobre a ação da literatura na sociedade e suas ações refratárias, chamava a atenção para a importância do leitor e dos sentidos gerados por este “ser dinâmico” na leitura de uma obra. Neste sentido, o leitor ganha destaque em “um jogo permanente de relações entre os três, que forma uma tríade indissolúvel” (CÂNDIDO, 2006, p. 38). Esses três a quem Cândido se refere são, a saber, Autor/Obra/Leitor conferindo a estes *status* equilibrados, pois uma obra só se realiza no processo da

leitura desta, ou seja, nas estantes da biblioteca, acomodada, uma obra encontra-se incompleta.

Seguindo esta conjectura, Umberto Eco em sua obra *Seis passeios pelo bosque da ficção* articula que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, 2002, p. 09). Segundo Eco, uma obra nunca seria concluída se o autor tivesse que dizer tudo que o leitor deve compreender dela. Por outro lado, o processo de construção de sentidos durante a leitura de uma obra tem vieses que podem permitir ao leitor outras possibilidades como nos mostra a metáfora comparando o ato de ler ao de adentrar um bosque, “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha[...]” (Jorge Luis Borges *apud* ECO, 2002, p. 12) como, também, há casos que podem direcionar o receptor por um caminho necessário ao entendimento da trama, nestes casos “[...] estamos fadados a nos perder nos bosques por causa de nossas escolhas equivocadas.” (ECO, 2002, p. 13). O que Eco quer nos alertar é que somos livres nas nossas interpretações, mas que limites podem nos ser impostos pelo narrador, às vezes.

O conceito ao qual se ancora a Literatura Comparada, pelo viés da intertextualidade entre obras, possibilita desconstruir os conceitos de “influência” e “recepção”. Aspectos que serão importantes quando vislumbramos leituras contextuais com as obras do escritor estadunidense Jerome David Salinger e a tessitura do cancionário brasileiro na composição de Luiz Carlos Sá e na interpretação de Milton Nascimento.

De acordo com essa ótica, o comparatista:

Ao focalizar sua atenção para os textos, os objetos criados, a teoria da intertextualidade situa-se, em termos teóricos, num polo oposto, inserindo-se no contexto da visão desconstrutivista, marcada, entre outras ideias, pela morte do “sujeito”⁷ (NITRINI, 2010, p. 167).

Esse “sujeito” em questão é o autor, o mesmo sepultado por Barthes no ensaio “A Morte do Autor” (2004, n.p) quando diz que “[...] o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta”. Sendo assim, “[...] o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”.

⁷ Grifo nosso.

Retornando aos levantamentos de Sandra Nitrini, encontramos, ainda, uma citação sobre os conceitos de “Influência” e “Intertextualidade” no que tange aos seus pressupostos teóricos,

[...] o conceito de influência permite que se instrumentalize a ideia de modelo, ao passo que o de intertextualidade a derruba, pois está inserido na concepção de literatura como “um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna impertinente” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94 *apud* NITRINI, 2010, p. 167).

Contudo, em uma tentativa de resumo, de acordo com Nitrini (2010), ambos os conceitos enfrentam dificuldades e se distanciam a partir de seus objetos de observação. Assim, enquanto o conceito de Influência se debruça sobre os sujeitos criadores, a Intertextualidade se preocupa com a continuidade da literatura, sua renovação e *status* para além do Nacional. Porém, o que embaraça os comparatistas ao analisarem obras pelo viés do intertexto, de acordo com a autora, são as ocorrências “implícitas”, mais difíceis de serem detectadas do que as “explícitas”. Isso pode ser justificado pelo quão digerimos a(s) obra(s), no nosso exercício de leitor “ativo” e reflexivo. Citando Paul Valéry, Nitrini (2010, p. 134-135) condensa que ler é um “caso de estomago”, de nutrir-se da, e, digerir a “substância dos outros”, como algo determinante para a qualidade do intertexto, original ou plágio.

No mais, a Literatura Comparada, apresenta-se como um ramo de estudo literário voltado para a comparação entre produções literárias mas, não somente. De acordo com Carvalhal, apontando para o trabalho do pesquisador comparatista:

[...] ao preconizarem as correlações entre a série literária e as não-literárias, esses estudiosos acenam para um tratamento intersemiótico que revitaliza, por exemplo, o tratamento habitual do que Etienne Souriau denomina de “a correspondência das artes”, em obra de mesmo título, onde examina elementos de Estética Comparada (2006, p. 50).

Compreendemos, portanto, que o campo de exercício do Teórico Comparatista, vai além da comparação entre obras escritas, uma vez que o produto intertextual pode ser apresentado em outras formas de arte: cinema, teatro, pintura, música, grafismo, enfim, dentre várias outras formas de expressão artística e distintas áreas do conhecimento humano.

Por essa lente, a Literatura Comparada, aqui acionada pelas leituras contextuais das obras *O Apanhador no Campo de Centeio* (1991) de Jerome David Salinger e a letra da composição musical *Caçador de Mim* (1981), composta por Luiz Carlos Sá e interpretada por Milton Nascimento servirão de orientação e justificativa neste trabalho comparatista, em nossas interpretações e ação geradora de sentidos. Porém, cientes de que serão análises intersubjetivas, será natural e, sobretudo, necessário, que, difiram de outras análises por outros leitores que venham a ter contato com as obras analisadas neste artigo.

Portanto, nosso objetivo é realizar uma análise comparatista, a fim de possibilitar estímulos que possam levar outros leitores a conhecer as obras e atribuam seus próprios sentidos a estas. Assim sendo, buscaremos tão somente, entre aproximações e distanciamentos, provocar diálogos contextuais entre as obras. Deste modo, apenas iremos apreciá-las e compará-las em seu(s) valor(es) efeitos estéticos e sócio-culturais.

De leitura comparada e análise crítica

Pensamos em começar pelos títulos de ambas as obras porque estão carregados de significados que podem contribuir para a compreensão mais orgânica das mesmas.

Assim sendo, No *Apanhador no Campo de Centeio* (1991), esse apanhador seria como um salva-vidas, responsável por manter as crianças longe do abismo, protegida em sua inocência. Salinger personifica Holden Caulfield como esse alguém que busca proteger a inocência da adultização precoce. Classificado como um romance de ficção *Coming-of-age*⁸, ele elege um personagem que luta contra a antecipação da maturidade de maneira imposta pelo mundo adulto. Além de tentar manter-se puro, Holden Caulfield trava várias batalhas no decorrer da narrativa, para manter outros personagens, igualmente, nesse *status*, especialmente, sua irmã caçula Phoebe.

Na obra, o trecho que primeiro faz referência ao poema de Burns, depois do seu título, é o que segue: “*If a body catch a body coming through the rye*”⁹. (SALINGER, 1991, p. 62), momento em que Salinger descreve a cena de um garoto

⁸ Amadurecimento. (Tradução nossa, 2022).

⁹ Se alguém agarra alguém atravessando o campo de centeio. (Tradução nossa, 2022).

de aproximadamente seis anos que caminha a cantarolar, sem atenção dos pais, pelo canto da calçada. Nessa passagem da narrativa, Holden observa a inocência do garoto, que não se dá conta dos perigos do tráfego. Para Holden, os pais deveriam dar mais atenção ao garoto, mas apesar da angústia que a cena lhe causa, Holden diz que: *“It made me feel better. It made me feel not so depressed any more.”*¹⁰(*idem, ibidem*). Convém inteirar o leitor atencioso deste artigo que, o poema de Robert Burns *Comin thro' the Rye* (1782), escrito em *Scottish*, foi musicalizado e tornou-se uma canção popular, porém, mais tarde, a obra foi sofrendo um processo, natural ou não, de anglicização linguística, tornando-se, assim, mais compreensível aos falantes da Língua Inglesa Moderna. Portanto, a música que o garoto da cena está cantarolando encontra-se na versão anglófona.

Em *Caçador de Mim* (1981), percebemos homens adultos apegados aos últimos fios de esperança, com identidades esfaceladas por consequências políticas, mas que desejam encontrar razões para continuar sua luta, contudo, assim como o processo da caça, encontrar-se nessa “mata escura” (SÁ; NASCIMENTO, 1981) não é fácil.

Encontramos uma relação muito aparente entre Holden Caulfield e o caçador do título da letra de Sá. Uma vez que Holden usa quase durante toda a narrativa um chapéu de caçador que comprou em Nova York, “[...] I put on this hat that I'd bought in New York that morning. It was this red hunting hat, with one of those very, very long peaks¹¹”. (SALINGER, 1991, p. 10). Esse chapéu de caça é um símbolo claro da busca por sua identidade que a personagem irá trilhar.

Contudo, caçar é uma atividade que pode vir a durar dias, exigir paciência, conhecimento do ambiente, observação, camuflagem, experiências, dentre outras. Caçar a si mesmo, diante de tantas adversidades, entendemos como um processo árduo e demorado num terreno encharcado de ideologias que privam os homens da liberdade de ser quem de fato são e de dizer o que sentem e pensam. Holden, Sá e Milton estão cada um, ao seu modo, em uma caçada, mas o alvo é o mesmo: liberdade.

¹⁰ Isso fez eu me sentir melhor. Não me sentia mais tão depressivo quanto antes. (Tradução nossa, 2022).

¹¹ Coloquei o chapéu que tinha comprado pela manhã, em Nova York. Era um destes chapéus de caça vermelho, com uma pala bastante longa. (Tradução nossa, 2022).

Faremos, a partir de agora, uma leitura comparada das estrofes de *Caçador de Mim* (1981) e, dessa forma, vamos relacionando excertos de *O Apanhador no Campo de Centeio* (1991), complementando com argumentos cabíveis.

Apesar de estar vivendo um momento de alienação social e desprezo por tudo e por todos, Holden Caulfield é bastante amoroso, sobretudo, com sua irmã caçula Phoebe, mencionada 115 vezes na obra. Ele demonstra admiração, além de outros sentimentos, por um garoto desconhecido que encontra na rua, por uma mulher que encontra numa boate, muito talentosa nos passos de dança, percebendo a beleza e horror nas pequenas coisas e ações. Suas emoções estão muito afloradas, chegando às últimas consequências com um colega de escola, para defender suas emoções e as de outros por quem tem apreço. Ele procura enxergar sempre os extremos das pessoas, seu melhor e pior, penetrando as camadas por baixo das convenções sociais e falsidades do mundo adulto.

Observar a irmã num carrossel, por exemplo, lhe proporciona o momento de maior alegria durante toda a narrativa:

I didn't care, though. I felt so damn happy all of sudden, the way old Phoebe kept going around and around. I was damn near bawling, I felt so damn happy, if you want to know the truth. I don't know why. It was just that she looked so damn nice¹²[...] (SALINGER, 1991, p. 114).

Sobre o garoto desconhecido que cantarola na rua Holden diz “*The kid was swell*¹³” (SALINGER, 1991, p. 62) numa demonstração de compaixão e admiração pela inocência deste.

A moça com quem ele dança na boate, depois de alguma tentativa de conversa sem sucesso, destaca sua qualidade de boa dançarina, agradece-lhe com um beijo na testa, não bem aceito, mas não deixando de expor sua opinião sobre a capacidade intelectual dela: “*She was really a moron. But what a dancer. I could hardly stop myself from sort of giving her a kiss on the top of her dopey head - you know - right where the part is, and all. She got sore when I did it*¹⁴”.

¹² Eu não me importei. De repente, eu me senti tão feliz com a maneira que a “velha” Phoebe dava voltas e voltas no carrossel. Eu estava quase berrando de tão feliz que estava, se você quer saber a verdade. Não sei porque. Só porque ela parecia tão legal. (Tradução nossa, 2022).

¹³ O garoto era o máximo. (Tradução nossa, 2022).

¹⁴ Ela era realmente uma idiota, mas era excelente dançarina! Eu mal conseguia me conter em lhe dar um beijo na testa, sabe? bem ali onde o cabelo é partido. Ela ficou louca quando eu fiz isso. (Tradução nossa, 2022).

Com isso em mente, interagimos com o que o primeiro verso da canção nos apresenta: “Por tanto amor, por tanta emoção” (SÁ; NASCIMENTO, 1981), e, compreendemos aqui uma condensação dos traços da personagem Holden Caulfield, nestas poucas palavras, a considerar a acomodação estética possível através do gênero canção – em contraponto com à potencialidade discursiva que uma narrativa empenha, neste sentido, a estratégia exercida por Sá consubstancia esse substrato intertextual.

Holden Caulfield é um jovem de 17 anos, que em breve atingirá a maioridade, filho de uma família Nova-iorquina abastada, seu pai é um político que exerce o cargo de governador. O fato do pai ser alguém importante gera responsabilidades e obrigações que Holden não está disposto a assumir. Ele trata o assunto com desdém, repetindo “*The little ole goddam Governor’s son*¹⁵”. Seu pai quer que ele entre na Universidade de Oxford e tudo que Holden deseja é ser um sapateador.

Era costume dessa espécie de família Americana, que dispunham de recursos, delegar as responsabilidades da educação dos filhos(as) a internatos. A função dessas instituições era tornar a criança indesejada no adulto esperado, culto e apto para ser alguém importante, à altura de sua família. As opiniões, vontades e sonhos destes jovens não eram levados em consideração, o que importava era ensiná-los as regras para jogar o jogo da vida como lhe disse a personagem Professor Spencer: “*Life is a game, boy. Life is a game that one plays according to the rules*¹⁶.” (SALINGER, 1991, p. 5). Mas quais regras são essas? Quem as criou, quando e por quê? Holden não as aceita, fica claro na narrativa, e esse é processo fundador do jovem com personalidade, alguém que não quer ser só mais um, que deseja ser compreendido, escolher seus próprios caminhos, ser respeitado em suas particularidades. Quando Sá (1981) diz “A vida me fez assim”, transmite-nos a ideia de que somos assim ou diferentes, porque somos produtos de um construto social, mas que não temos controle sobre os organismos que nos moldam o comportamento.

Portanto, Holden no momento que toma consciência desses organismos, os rejeita, assim como o corpo a um espinho, o que o leva a um estado de alienação social. Depois de ser reprovado no internato, talvez por vontade própria, pois ele demonstra repulsa pelo colégio: “*I just didn’t like anything that was happening at*

¹⁵ O filhinho do maldito governador. (Tradução nossa, 2022).

¹⁶ A vida é um jogo, rapaz. É um jogo que temos que jogar de acordo as regras. (Tradução nossa, 2022).

*Pencey. I can't explain.*¹⁷ (SALINGER, 1991, p. 91). Todavia, em diversos momentos, ele reconhece que o internato Pencey não era tão ruim assim, só não era o seu lugar, simplesmente não se encaixavam. Ele seria expulso do colégio, mas até que a carta da direção oficializando o ato chegasse às mãos dos pais, ele vagaria por Nova York, por três dias e duas noites sem dormir, bebendo, fumando, restabelecendo contato com pessoas que lhes são caras, refletindo sobre sua vida, tentando entender a confusão que se passa em sua cabeça, em uma busca de si mesmo.

Entre um irmão escritor e roteirista de cinema de sucesso, a irmã caçula que considera muito inteligente e um irmão falecido, Holden se classifica como o pior deles, demonstrando o momento de baixa autoestima que atravessa.

You never saw a little kid so pretty and smart in your whole life. She's really smart. I mean she's had all A's ever since she started school. As a matter of fact, I'm the only dumb one in the family. My brother D.B.'s a writer and all, and my brother Allie, the one that died, that I told you about, was a wizard. I'm the only really dumb one¹⁸ (SALINGER, 1991, p. 36).

Entrelaçando Holden Caulfield, o eu lírico de Sá e Milton Nascimento em torno do jogo de palavras “Doce ou atroz, manso ou feroz” (SÁ; NASCIMENTO, 1981), no terceiro verso da canção, aciona um intertexto que entrecruza ficção e realidade sócio-histórica. De tal maneira Salinger nos apresenta, ficcionalmente, um modelo de sociedade que almeja um típico jovem-adulto: Doce, manso, responsável, que orgulhasse a família; no Brasil, também, havia um padrão de cidadão idealizado pelo Regime Militar: o “inocente útil” (NAPOLITANO, 2004, 105), doce, manso e obediente ao sistema. Por outro lado, aqueles difíceis de se controlar “atrozes e ferozes” eram os indesejados, intoleráveis “subversivos”, “comunistas” (NAPOLITANO, 2004, 105). Todavia, nossa análise, concluiu que, no caso da personagem Holden, ele se utiliza de comportamentos agressivos a fim de proteger seu lado amável, doce; enquanto que, Sá e Nascimento, naquele momento histórico de liberdades políticas e sociais limitadas, precisavam fingir-se “doces e mansos” para continuar propagando suas mensagens “ferozes” à sociedade, em prol da democracia almejada.

¹⁷ Eu simplesmente não gostava de nada que estava acontecendo no Pencey. Não sei dizer o porquê. (Tradução nossa, 2022).

¹⁸ Você nunca viu uma criança mais bonitinha e esperta do que ela, em toda sua vida. É esperta mesmo. Acredito que ela tira sempre 10 em tudo, desde que entrou na escola. Na verdade, sou o único burro da família. Meu irmão D. B. é escritor e tudo, e meu irmão Allie, aquele que morreu, de quem já falei, era um crânio. O único burro sou eu mesmo. (Tradução nossa, 2022).

E, para não dizer que não falei das paixões, parafraseando Geraldo Vandré (1968) e, tendo em mente a diferença como são expostos o amor e a paixão nas obras aqui sob análise, seguimos.

Holden preserva em sua memória uma paixão que não chegou a ter um começo logo, também, não teve um fim. Foram apenas momentos que ele tornou sublimes e os manteve vivos em seu íntimo. Tratamos aqui de Jane Gallagher, sua paixão não consumada, que agora estava namorando com o cara mais “pegador” do Pensey, o Ward Stradlater. Holden tinha certeza de que a inocência de Jane já havia sido roubada, pois o Stradlater só pensava e falava em sexo. Quando Holden pensava em Jane, eram momentos puros que lhe viam à mente como:

Jane was different. We'd get into a goddam movie or something, and right away we'd start holding hands, and we wouldn't quit till the movie was over. And without changing the position or making a big deal out of it. You never even worried, with Jane, whether your hand was sweaty or not. All you knew was, you were happy. You really were¹⁹ (SALINGER, 1991, p. 43).

Por outro lado, Sá e Milton, um com a pena e o outro com a voz, vão além do carnal nesse quesito paixões, expandindo o conceito, pois há várias paixões possíveis na vida: pela música, pela literatura, pela política, pela luta, pela liberdade, pelos amigos, pelas pequenas coisas que, enquanto vivermos, nunca terão um fim. Porém, esses cancioneiros se encontravam-se “preso a canções” (SÁ; NASCIMENTO, 1981), pois esta era a única arma da qual dispunham e que melhor manuseavam, assim, era com as “armas-canções” que lutavam por essas paixões, pessoais e coletivas.

[...]
Vou me encontrar longe do meu lugar
Eu, caçador de mim
Nada a temer, senão o correr da luta
Nada a fazer, senão esquecer o medo
Abrir o peito à força, numa procura
Fugir às armadilhas da mata escura
[...]
(SÁ; NASCIMENTO, 1981)

¹⁹ Com a Jane era diferente. Era só entrar no maldito cinema ou algo assim que, imediatamente dávamos as mãos e assim ficava até o filme acabar. E isso sem ficar mudando de posição, sem fazer nenhuma complicação. Com a Jane a gente nem se preocupava se a mão estava suada ou não. Só sabia uma coisa, estava feliz, pode acreditar. (Tradução nossa, 2022).

Acima, apresentamos alguns dos versos mais proeminentes da canção, sob nosso olhar, síntese da obra Salinger digerida por Sá (1981).

Assim sendo, vamos aos fatos, Holden estava disposto a abandonar a família e todas as convenções sociais. Após um encontro com uma ex-namorada, a Sally Hayes, tenta convencê-la a fugir com ele e viverem uma vida simples:

I said. I have about a hundred and eighty bucks in the bank. I can take it out when it opens in the morning, and then I could go down and get this guy's car. No kidding. We'll stay in these cabin camps and stuff like that till the dough runs out. Then, when the dough runs out, I could get a job somewhere and we could live somewhere with a brook and all and, later on, we could get married or something. I could chop all our own wood in the wintertime and all. Honest to God, we could have a terrific time! Wuddaya say? C'mon! Wuddaya say? Will you do it with me? Please!²⁰ (SALINGER, 1991, p. 71).

Porém, Sally acha a ideia absurda e volta para casa irritada. Holden resolve então ir embora sozinho e encontrar o irmão D.B. na Califórnia, contudo, antes resolve se despedir da irmã Phoebe. Esta, decidida, propõe acompanhá-lo, e ele, diante do impasse, desiste do plano para não magoar a irmã, resolvendo ficar e arcar com as consequências.

Por meio da relação com a irmã, ele consegue encontrar a coragem que lhe faltava para encerrar os pais, esquecendo o medo. Isso nos remeteu a uma intertextualidade, fazendo-nos lembrar da história do pastor de ovelhas Santiago, em *O Alquimista* (2003), de Paulo Coelho, que conta como esse pastor atravessou o deserto do Saara em busca de um tesouro que, na verdade, estava onde ele sempre repousava com suas ovelhas. Assim, Holden descobriu que seu tesouro estava em Nova York, sua irmãzinha. Às vezes, a única viagem que precisamos realizar para nos encontrar seja para dentro de nós mesmos, “abrindo o peito à força nessa procura” (SÁ, 1981).

Todavia, seria quase impossível não associar os versos de Sá (1981) às contexturas políticas impostas no país durante o Regime, uma vez que sabemos,

²⁰ Eu disse. Tenho uns 180 dólares no banco. Posso sacar o dinheiro amanhã, quando o banco abrir, e então a gente vai e pega o carro do cara. Não tô brincando. Ficamos acampados, até o dinheiro acabar. Daí, quando terminar a grana, posso arrumar um emprego e nós vamos viver num lugar qualquer, com um riacho, e depois a gente pode se casar e tudo. Eu mesmo ia rachar a lenha no inverno. Juro, ia ser bom mesmo! O que você acha? Vamos! Você vem comigo! Por favor! (Tradução nossa, 2022).

muito pouco ou quase nada, sobre os exilados políticos brasileiros – entre desaparecimentos, histórias de vidas ceifadas e outras tantas que reclamam reconstituição memorial. Muitos deles compositores e cantores, que tiveram que se encontrar longe do seu lugar e, de lá continuar a alimentar o espírito revolucionário brasileiro.

[...]

Longe se vai sonhando demais
Mas onde se chega assim
Vou descobrir o que me faz sentir
Eu, caçador de mim.

[...]

(SÁ; NASCIMENTO, 1981)

Salinger e Sá terminam suas obras sem chegar à conclusão de suas caçadas, ou seja, o processo ainda continua, em nossas cabeças, nas deles e nas dos leitores e ouvintes. Ambos demonstram que, apesar de não terem descoberto tudo o que há para se descobrir sobre si, agora estão mais conscientes e fortalecidos. Sem dúvidas, não são mais os mesmos.

Holden, agora internado num hospital psiquiátrico para se recuperar, recebe apoio do irmão D.B. que veio de Hollywood lhe visitar, mas, principalmente de um psicanalista que, insiste em introduzir “as regras do jogo adulto na cabeça” de Holden:

A lot of people, especially this one psychoanalyst guy they have here, keeps asking me if I'm going apply myself when I go back to school next September. It's such a stupid question, in my opinion. I mean how do you know what you're going to do till you do it? The answer is, you don't. I think I am, but how do I know? I swear it's a stupid question²¹ (SALINGER, 1991, p. 114-115).

Neste trecho, percebemos que Holden continua sendo pressionado pelas pessoas que deveriam apoiá-lo, todos, talvez, inconscientemente conduzidos pelas engrenagens que movem a sociedade.

²¹ Uma porção de gente, principalmente esse cara psicanalista que tem aqui, vive me perguntando se eu vou me esforçar quando voltar para o colégio em setembro. Na minha opinião, isso é o tipo da pergunta imbecil. Quer dizer, como é que a gente pode saber o que é que vai fazer, até a hora em que faz o troço? A resposta é: não sei. Acho que vou, mas como é que eu posso saber? Juro que é uma pergunta cretina. (Tradução nossa, 2022).

Na nossa pesquisa, detectamos mais similaridades que diferenças nas ideias apresentadas nas obras analisadas, sendo que, na letra de Sá, elas se apresentam de maneira condensada e singulares, mas não menos impactantes que no livro de Salinger. Contudo, percebemos um leve afastamento quando a questão é o “outro”, algo que entendemos como natural, uma vez que a letra de Sá nasce de processos intertextuais fundados na leitura do livro, mas, principalmente, ressignificados a partir do momento histórico que vivia, portanto, uma visão pessoal. Assim como, cada qual que venha a ler o livro ou ouvir à música realizará seus próprios processos contextuais.

Todavia, gostaríamos de destacar aqui algo que Salinger escreve *O apanhador no campo de centeio* (1991) em primeira pessoa, assim como Sá em sua composição *Caçador de Mim* (1981), porém o “Eu” nesta última é a figura central, está focado em si. Enquanto que Holden, apesar de sua busca pessoal, está mais focado no “Outro”, afinal ele se considera o próprio “Apanhador”. Discutindo com a irmã Phoebe a respeito do poema de Burns ele diz:

Anyway, I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobody's around--nobody big, I mean--except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff--I mean if they're running and they don't look where they're going I have to come out from somewhere and catch them. That's all I'd do all day. I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be. I know it's crazy²². (SALINGER, 1991, p. 93).

Muitas são as passagens em que Holden se mostra mais preocupado com o futuro do outro, principalmente dos mais jovens, do que com o seu próprio. Por exemplo, em uma visita à escola da irmã, ele fica possesso com um “palavrão” que alguém escreveu na parede, apagando-o concluiu que sempre haverá pessoas que escreverão palavrões nas paredes, onde crianças inocentes brincam e que ele não daria conta de apagá-los todos.

²² De qualquer forma, continuo imaginando todas essas crianças brincando de algum jogo nesse imenso campo de centeio e tudo. Milhares de crianças pequenas e ninguém por perto - ninguém grande, quero dizer - exceto eu. E eu estou de pé na beira de um penhasco louco. O que tenho que fazer, tenho que pegar todo mundo se eles começarem a pular do penhasco - quero dizer, se eles estão correndo e não olham para onde estão indo, tenho que sair de algum lugar e pegá-los. Isso é tudo que eu faria o dia todo. Eu seria apenas o apanhador de centeio e tudo. Eu sei que é loucura, mas é a única coisa que eu realmente gostaria de ser. Eu sei que isso é loucura. (Tradução nossa, 2022)

[...] I saw something that drove me crazy. Somebody'd written "Fuck you" on the wall. It drove me damn near crazy. I thought how Phoebe and all the other little kids would see it, and how they'd wonder what the hell it meant [...] I kept wanting to kill whoever'd written it. I figured it was some pervery bum[...] I kept picturing myself catching him at it, and how I'd smash his head on the stone steps till he was good and goddam dead and bloody. [...] If you had a million years to do it in, you couldn't rub out even half the "Fuck you" signs in the world²³. (SALINGER, 1991, p. 108-109).

Ainda pelas buscas... Mas, concluir é preciso

Toda e qualquer pesquisa, arriscando uma analogia com um *iceberg*, inicia-se na ponta deste e vai-se aprofundando, mas não dará conta de toda a parte submersa, pois “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1940 *apud* LÖWY, 2005, p. 74), revelará sempre novas descobertas e provocações a novas investigações. Assim, entre leituras contextuais e, sobretudo, em tons de considerações finais essa investigação propôs intercruzamentos simbólicos entre tessituras poéticas e narrativas, a fim de demonstrar aproximações e distanciamentos, bem como, as relações intertextuais estabelecidas entre *O Apanhador no Campo de Centeio*, publicada em 1951, do escritor estadunidense Jerome David Salinger e o texto da canção brasileira *Caçador de mim* (1981), composta por Luiz Carlos Sá e interpretada por Milton Nascimento, ao que concerne às buscas intersubjetivas do ser e estar no mundo.

Entretanto, estamos cientes de que esta produção não se encerra por hora, na medida em que estamos certos de que há muito mais a se explorar sobre as obras em questão, tanto individualmente quanto em seus cruzamentos intertextuais.

Sob tais perspectivas, evidenciamos que processos criacionais inconscientes ocorreram nas produções de ambas as obras, cada qual a seu modo no que tange às motivações que traduzem, por si, aspectos dos seus momentos históricos, políticos, sociais e culturais. De modo que o narrador traumatizado, apontado por Walter Benjamin (1986), é percebido tanto em *O Apanhador no campo de centeio* (1991)

²³ Eu vi algo que me deixou louco. Alguém escreveu "Foda-se" na parede. Isso me deixou muito louco. Pensei na Phoebe e todas as outras crianças lendo aquilo, e como elas se perguntariam o que diabos isso significava [...] Eu queria matar quem quer que tivesse escrito aquilo. Acredito que foi algum vagabundo pervertido [...] eu continuava me imaginando pegando ele, e como eu esmagaria sua cabeça nos degraus de pedra até que ele estivesse sangrando e bem morto. [...] Se você tivesse um milhão de anos para fazer isso, não conseguiria apagar nem metade dos "foda-se" que escrevem pelo mundo. (Tradução nossa, 2022).

quanto em *Caçador de mim* (1981), porém remexer em um momento histórico do qual nos encontramos distantes é sempre nos arriscar a deduções movediças.

Decerto, tanto Salinger quanto Sá e Milton viram muitas vidas jovens serem ceifadas; o primeiro pela guerra e os demais pelas forças coercitivas aparelhadas da Ditadura Militar que assolou o Estado brasileiro, por aproximadamente vinte anos entre 1964 a 1985. Dentro desse cenário, ainda pelo escopo conclusivo, a partir das análises leitoras das obras, apontamos que muitos jovens têm suas vidas ceifadas pelas próprias famílias, quando estas não os ouvem, não lhes dão oportunidade de buscar seus próprios caminhos, determinando quais estes devem trilhar e realizar feitos que eles mesmos, os pais, não realizaram. Através da sua personagem Holden Caulfield, Salinger nos incita a proteger os jovens, desde sua terna infância pelo acolhimento e escuta de seus ideais; de modo a nos revelar se assim o fosse, o jovem pós-guerra jamais seria o mesmo, justamente, pelo esclarecimento de que as buscas confluem o singular para reconhecimento do ser plural no mundo.

É desse modo que, dentro de uma narrativa cifrada, o público se reconhece, inclusive, quiçá, pela capacidade de fazer com que os jovens a escolhessem e a considerassem fundadora do movimento *Teenager* norte-americano. Por sua vez, no Brasil, Milton Nascimento, com suas interpretações impactantes, teve duas canções reproduzidas intensamente na campanha das *Diretas Já*, (1983-1984); Luiz Carlos Sá, através de suas composições, alimentou o ideal libertário dos jovens brasileiros que sonhavam com uma nação livre e digna para seus cidadãos, na qual a liberdade de ser imprimia buscas de todas as ordens.

Por este olhar, a partir dos apontamentos da literatura comparada compreendemos que a presente investigação, na conjuntura das interlocuções estéticas e, sobretudo, através das leituras contextuais das obras que avançam para o compartilhamento de experiências e vivências entre sujeitos históricos evidenciam as buscas do ser e do estar no mundo singulares, entretanto repletas de plurais significados existenciais.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. A Morte do Autor. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. Trad. S. P. Rouanet.

_____. **Obras Escolhidas II**: Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1995. Trad. R.R. Torres Filho e J.C.M. Barbosa.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, A. Literatura e a Vida Social. *In*: **Literatura e sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 27-49.

COELHO, P. **O Alquimista**. Cascais: Pergaminho, 2003

COMPAGNON, A. O Autor. *In*: **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 47-93.

ECO, U. A poética da Obra Aberta. *In*: **A Obra Aberta**. 8ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. p. 37-66.

_____. Entre autor e texto. *In*: **Interpretação e Superinterpretação**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 79-104.

_____. Entrando no Bosque. *In*: **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 7-31. Trad. H. Feist.

HIGH, P. B. **An Outline of American Literature**. New York: Longman, 1986

LOMBARDI E. **Robert Burns' poem**: Comin Thro' the Rye. 2019. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/comin-thro-the-rye-poem-739164>. Acesso em: 11 ago. 22.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**, São Paulo: Boitempo, 2005.

MILTON NASCIMENTO. **Memórias da Ditadura**, 2019. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/milton-nascimento/>. Acesso em: 11 ago. 22.

MUSEU DA PESSOA. **Entrevista de Cabine de Luiz Carlos Sá**, 2007. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/-45755> Acesso em: 25 out. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **A MPB sob suspeita**: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24,

n. 47, p. 103-126, 2004. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a05v2447.pdf>. Acesso em: 12 out. 2022.

NASCIMENTO, M. **Caçador de Mim**. Produção: Marco Mazzola. Formato: LP. São Paulo: Ariola Discos, 1981.

_____. **Caçador de Mim**. Letra: Luiz Carlos Sá. Melodia: Sergio Magrão. 1981. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/milton-nascimento/cacador-de-mim.html>. Acesso em: 11 ago. 22.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

SALINGER, J. D. **The Catcher in the Rye**. 40ª ed. Little, Brown and Co., 1991.

_____. **O Apanhador no Campo de Centeio**. Trad. A. Alencar, A. Rocha, J. Dauster. 16ª ed. Editora do Autor, 1999.

TOMÉ, Poliana P. F.; FURTADO, João P. **Pensar na Diversidade das Canções dos Participantes do Clube da Esquina**. Artigo de Especialização em História da Cultura e da Arte, UFMG, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9ZHGHW/1/artigo.pdf>. Acesso em: 12 out. 2022.

VANDRÉ, Geraldo. **Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)**. FIC – Festival Internacional da Canção. Gravação ao vivo no Ginásio Gilberto Cardoso. Rio de Janeiro, 1968.