

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

BIANCA DIAS DINIZ

COISAS QUE ACONTECERAM COMIGO (E COM TODOS NÓS)
UM ESTUDO SOBRE O TRAUMA HISTÓRICO NA LITERATURA

Porto Alegre
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

BIANCA DIAS DINIZ

COISAS QUE ACONTECERAM COMIGO (E COM TODOS NÓS):
UM ESTUDO SOBRE O TRAUMA HISTÓRICO NA LITERATURA

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald

Porto Alegre

2018

Ficha Catalográfica

D585 Diniz, Bianca Dias

Coisas Que Aconteceram Comigo (e com todos nós) : um estudo sobre o trauma histórico na literatura / Bianca Dias Diniz . – 2018.

92 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald.

1. Literatura. 2. História. 3. Extremamente alto e incrivelmente perto. 4. Jonathan Safran Foer. 5. Literatura pós-moderna. I. Theobald, Pedro. II. Título.

BIANCA DIAS DINIZ

COISAS QUE ACONTECERAM COMIGO (E COM TODOS NÓS):
UM ESTUDO SOBRE O TRAUMA HISTÓRICO NA LITERATURA

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 11 de janeiro de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Pedro Theobald - PUCRS

Prof. Dr. Charles Monteiro - PUCRS

Profa. Dra. Débora Mutter da Silva Motta - ULBRA

Porto Alegre

2018

Dedico esta dissertação aos meus pais, avós
e a todos aqueles que vieram antes de mim,
pois, atravessando as brumas da História,
me transformaram no que sou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, àqueles que sempre me apoiaram de maneira incondicional, aos quais devo tudo que sou: minha mãe, Viviane, meu pai, Luiz Celso, e minha avó, Enery.

Agradeço a toda a minha família, mas, especialmente, a Luiz Eduardo, Karine, Vilnei e Juliana, por sempre acreditarem em mim e torcerem pelo meu sucesso.

Agradeço aos meus chefes, André Alt, Maitê e Marco Cena, pela compreensão e pela paciência nos momentos mais conturbados. Aos meus colegas de trabalho, agradeço pelos momentos de descontração e pela torcida.

Agradeço também aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, por dividirem seus conhecimentos e servirem como exemplo de profissionais. Em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro Theobald, por me acompanhar mais uma vez e pelo grande apoio na elaboração deste trabalho.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos colegas e amigos, pelo auxílio e por dividirem comigo essa jornada.

Depois de tempos de desastres e de grandes infelicidades;
quando os povos fatigados começam a respirar.
Então as imaginações, abaladas pelos espetáculos terríveis,
pintam coisas desconhecidas para aqueles que não foram testemunhas.

Diderot

RESUMO

Alguns historiadores apontam que os atentados terroristas de 11 de setembro marcaram o início do século XXI. Se o século XX foi marcado por duas guerras mundiais, o século XXI não deixa nada a desejar em termos de horror e violência quando comparado a seu antecessor. Consequentemente, a arte não poderia deixar de ser contaminada por tudo isso. Assim, surge a literatura pós-moderna, que retoma tragédias passadas a fim de lançar uma nova luz nas catástrofes do presente. Uma das obras representativas desse novo movimento literário no século XXI é *Extremely loud and incredibly close* – em português, *Extremamente alto e incrivelmente perto* –, segundo romance do escritor Jonathan Safran Foer, publicado pela primeira vez em 2005. Com o objetivo de elucidar a relação entre a Literatura, a História e os eventos traumáticos, este trabalho busca examinar a maneira como o autor norte-americano realiza a representação desses acontecimentos e suas consequências subjetivas no romance *Extremamente alto e incrivelmente perto*, tendo como base conceitos da psicologia, da história e da teoria da literatura.

Palavras-chave: Literatura. História. Trauma. Extremamente alto e incrivelmente perto. Jonathan Safran Foer. Literatura pós-moderna.

ABSTRACT

Some historians agree that the terrorist attacks of September 11 marked the beginning of the 21st century. If the twentieth century was marked by two world wars, the 21st century was no better than its predecessor in terms of horror and violence. Consequently, art couldn't fail to be contaminated by all of this. Thus the postmodern literature emerges, which resumes past tragedies in order to shed a new light on the catastrophes of the present. One of the most representative works of this new literary movement in the 21st century is *Extremely loud and incredibly close*, Jonathan Safran Foer's second novel, published for the first time in 2005. In order to clarify the relationship between Literature, History and traumatic events, this work aims to examine the way in which the North American author represents these facts and their subjective consequences in the novel *Extremely loud and incredibly close*, based on concepts of psychology, history and literary theory.

Keywords: Literature. History. Trauma. Extremely loud and incredible close. Jonathan Safran Foer. Postmodern literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	LITERATURA E HISTÓRIA.....	14
2.1	A LITERATURA NA HISTÓRIA.....	14
2.2	A HISTÓRIA NA LITERATURA	16
2.3	HISTÓRIA X LITERATURA.....	18
2.4	COISAS QUE ACONTECERAM COMIGO.....	21
	2.4.1 O pior dos dias.....	24
	2.4.2 Dresden.....	28
3	TRAUMA.....	32
3.1	O TRAUMA NA LITERATURA	33
3.2	O TRAUMA NA HISTÓRIA.....	38
3.3	COISAS QUE ACONTECERAM COM TODOS NÓS.....	40
	3.3.1 As botas pesadas de Oskar.....	43
	3.3.2 As portas trancadas de Dresden.....	55
	3.3.3 Hiroshima e Holocausto.....	64
4	<i>EXTREMAMENTE ALTO E INCRIVELMENTE PERTO: UMA FICÇÃO PÓS-MODERNA.....</i>	68
4.1	A FICÇÃO PÓS-MODERNA.....	70
4.2	<i>EXTREMAMENTE ALTO E INCRIVELMENTE PERTO.....</i>	74
5	CONCLUSÃO.....	85
	REFERÊNCIAS.....	90

1 INTRODUÇÃO

Alguns historiadores apontam que os atentados terroristas de 11 de setembro marcaram o início do século XXI. Se o século XX foi marcado por duas guerras mundiais, o século XXI não deixa nada a desejar em termos de horror e violência quando comparado a seu antecessor. Iniciando com os atentados às Torres Gêmeas, que tiveram como consequência os conflitos da famosa Guerra ao Terror, este século ainda foi palco de diversas guerras civis na África e no Oriente Médio, com destaque para os terríveis conflitos na Síria e o aumento vertiginoso de ataques perpetrados por grupos fundamentalistas no mundo todo. Consequentemente, a arte não poderia deixar de ser contaminada por tudo isso. Assim, surge a literatura pós-moderna, que retoma tragédias passadas a fim de lançar uma nova luz nas catástrofes do presente.

Uma das obras representativas desse novo movimento literário é *Extremely loud and incredibly close*, segundo romance do escritor Jonathan Safran Foer, publicado pela primeira vez em 2005. A edição brasileira, intitulada *Extremamente alto e incrivelmente perto*, com tradução de Daniel Galera, chegou às livrarias no ano seguinte. O livro conta a história de Oskar Schell, um menino nova-iorquino de nove anos, muito inteligente e inventivo, cuja vida sofre uma terrível reviravolta quando perde o pai nos atentados ao World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001. Meses depois, visivelmente traumatizado com o acontecimento, Oskar decide vasculhar o *closet* de seu pai, Thomas Schell Jr., local onde ele não havia entrado desde a sua morte. Em determinado momento, o menino acidentalmente derruba um vaso, que se quebra e acaba por revelar um envelope com a inscrição “Black” e uma chave dentro dele. Acreditando que o objeto o ajudará a descobrir um sentido para a tragédia que se abateu sobre a sua família, Oskar enfrenta seus medos e fobias e sai em uma caçada pelas ruas de Nova York em busca da fechadura pertencente à chave de seu falecido pai.

A história de Oskar é intercalada com cartas escritas por seus avós paternos, que, quando jovens, vivendo em Dresden, Alemanha, testemunharam o intenso

bombardeio que atingiu a cidade durante a Segunda Guerra Mundial. Ambos perdem suas famílias, reencontram-se somente anos depois, já nos Estados Unidos, e acabam se unindo pelo trauma que dividem, representado de maneira distinta por cada um deles.

Jonathan Safran Foer é um jovem escritor judeu norte-americano, licenciado em Filosofia pela Universidade de Princeton, onde iniciou um curso de escrita que tornou perceptível seu talento como escritor. Seu trabalho de conclusão – uma pesquisa sobre a vida de seu avô materno, que sobreviveu ao Holocausto – serviu como base para a construção de seu primeiro romance, *Everything is illuminated (Tudo se ilumina)*, lançado em 2002, quando o autor tinha apenas 25 anos. Atualmente, Jonathan Safran Foer é um escritor reconhecido internacionalmente e professor de Escrita Criativa na Universidade de Nova York.

Uma das obras de ficção mais populares sobre os atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos, o segundo romance de Jonathan Safran Foer recebeu o prêmio New York Times Bestseller ainda no ano de seu lançamento, e logo foi traduzido para vários idiomas. Seu sucesso foi tão grande que, no dia de Natal de 2011, a versão cinematográfica da história de Oskar Schell – que, no Brasil, recebeu o título *Tão forte e tão perto* – foi lançada nos Estados Unidos. O filme, que peca por não abordar o trauma sofrido pelos avós do protagonista durante a Segunda Guerra Mundial, dividiu os críticos, mas, ainda assim, foi indicado ao Oscar de melhor filme em 2012 e rendeu ao ator mirim Thomas Horn três prêmios pela sua interpretação do traumatizado Oskar.

Com relação ao livro, as opiniões dos críticos também se dividiram. Algumas avaliações negativas consideraram a inteligência do pequeno Oskar inverossímil demais para a sua pouca idade, mas a maioria dos críticos descontentes com a obra alegou que os recursos utilizados por Jonathan Safran Foer para representar o trauma, principalmente as imagens que surgem ao longo da narrativa, apenas demonstraram que o autor não foi capaz de converter as experiências traumáticas de seus personagens para a linguagem literária. Em contrapartida, as críticas positivas

defenderam que tais recursos complementam a narrativa de forma magistral, contribuindo para a percepção da complexidade e da dificuldade de representação e compreensão do trauma. Além disso, também aclamaram a escolha do autor por um narrador infantil e afirmaram que Oskar e seus avós representam um sofrimento que ocorre em todas as épocas e em todos os lugares.

No Brasil, apesar de também ter gozado de relativo sucesso, o romance *Extremamente alto e incrivelmente perto* não é tão estudado quanto o livro de estreia de Jonathan Safran Foer, *Tudo se ilumina*. Sobre o primeiro título mencionado, as pesquisas brasileiras, em geral, concentram-se na questão da memória familiar, no aspecto híbrido da narrativa, que mistura linguagem e imagens, e na maneira como o autor retrata literariamente o evento histórico ocorrido em 11 de setembro de 2001.

As tragédias do século XX foram responsáveis por uma mudança de paradigmas. A crença no progresso da humanidade e em uma verdade absoluta por trás de todo acontecimento caíram por terra, especialmente após a descoberta dos campos de concentração nazistas e dos julgamentos de Nuremberg. No entanto, apesar de estarmos em um novo século, a “era dos extremos” não deixa de nos perseguir. Como afirma Seligmann-Silva (2005, p. 63),

Nós podemos pensar a humanidade ao longo do século XX como parte de uma sociedade que poderia ser caracterizada, sucessivamente, como pós-massacre dos armênios, pós-Primeira Grande Guerra, pós-Segunda Guerra Mundial, pós-Shoah, pós-Gulag, pós-guerras de descolonização, pós-massacres no Camboja, pós-guerras étnicas na ex-Iugoslávia, pós-massacre dos Tutsis etc. Mas esse prefixo “pós” não deve levar a crer, de jeito nenhum, em algo próximo do conceito de “superação”, ou de “passado, que passou”. Estar no tempo “pós-catástrofe” significa habitar essas catástrofes.

Dessa forma, devido à sua íntima relação com o movimento histórico, a Literatura é contaminada a todo instante pelos acontecimentos e ideias que fazem parte da sociedade. As catástrofes, especialmente aquelas provocadas pelo próprio homem, deixam marcas profundas na cultura dos povos, e, conseqüentemente, encontram seu necessário lugar simbólico na Literatura. Com as ideias pós-modernas ganhando espaço e a violência cada vez mais presente, a literatura contemporânea voltou-se para

esse passado traumático a fim de encarar um presente igualmente traumático sob uma nova ótica.

Com o objetivo de elucidar a relação entre a Literatura, a História e os acontecimentos traumáticos, este trabalho busca assumir uma nova perspectiva na análise do segundo romance de Jonathan Safran Foer no ambiente acadêmico brasileiro. Aproximando-se mais das pesquisas realizadas no exterior, como as de Ilka Saal, na Alemanha, e Sien Uytterschout, na Bélgica, o presente estudo pretende analisar a construção literária do trauma ao longo da narrativa, sua relação com a História e a ligação desta com a Literatura, questões que constituem uma temática não abordada de forma satisfatória no cenário acadêmico nacional. Assim, este trabalho inédito pode contribuir de forma significativa para pesquisas posteriores que tratem das mesmas questões.

Este estudo apresenta, em seu primeiro capítulo, uma discussão acerca da relação entre História e Literatura, suas diferenças, semelhanças, e influências recíprocas, além de apresentar considerações sobre a ficcionalização de eventos históricos em geral e na obra *Extremamente alto e incrivelmente perto*. O segundo capítulo reflete sobre o conceito de trauma, sua relação com a História, de que maneira a Literatura pode representá-lo e como Jonathan Safran Foer o faz em seu segundo romance. O capítulo três apresenta as características da pós-modernidade e da literatura de ficção pós-moderna, relacionando-as com uma análise detalhada da obra em estudo. Por fim, a conclusão retoma brevemente os principais conceitos discutidos ao longo do trabalho e os conecta à análise realizada sobre a obra.

2 LITERATURA E HISTÓRIA

Talvez pelo fato de estarem tão intrinsecamente conectadas, diferenciar a História da Literatura é, por vezes, complicado, afinal, “Consideradas sob o ângulo da imaginação da linguagem, narrativa histórica e narrativa de ficção pertencem a uma única e mesma classe, a das ‘ficções verbais’” (RICOEUR, 2007, p. 263-264). Além disso, como afirma Hutcheon (1988, p. 122), ambas, História e Literatura, são discursos “pelos quais damos sentido ao passado” e que sempre foram considerados permeáveis enquanto gêneros narrativos.

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança; mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1988, p. 141)

Pensando dessa forma, pode-se dizer que História e Literatura têm muito mais semelhanças do que diferenças? A partir da afirmação de Hutcheon (1988, p. 185) de que a arte pós-moderna vê a História como um intertexto, ou seja, “um texto, um construto discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura”, é válido concluir que talvez ambas sejam faces diferentes de uma mesma moeda? Faz-se necessário, então, dedicar este capítulo a tais questões.

2.1 A LITERATURA NA HISTÓRIA

Como afirma Perrone-Moisés (2016, p. 08), desde que Aristóteles definiu o conceito de mimese, a Literatura pode ser caracterizada como a “Arte de representar a realidade por meio de palavras”. A partir disso, pode-se perceber que a História e a

Literatura, apesar de possuírem objetivos essencialmente diferentes, travam um diálogo constante. Como afirma Antonio Candido (2011), as dimensões social e histórica devem ser assimiladas como fator de arte, uma vez que fazem parte da própria construção artística. Sendo produto de uma sociedade e de determinada conjuntura histórica, o escritor constrói sua obra limitado por tais aspectos, sempre sofrendo a influência do meio e da condição que ocupa nessa sociedade. Além disso, para que atinja seus objetivos, o livro deve moldar-se ao seu público, que, por sua vez, também é condicionado pelos mesmos fatores. Dessa forma, a Literatura, conseqüentemente, é construída como um produto social e histórico, “exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2011, p. 29).

Entretanto, a influência que ocorre entre essas duas disciplinas não é unilateral: é inegável a intervenção que a Literatura exerce nos mais variados segmentos da sociedade desde os primórdios de sua existência. Se ainda resta alguma dúvida quanto a isso, basta observarmos como a cultura dos mais variados povos em todo o mundo é fortemente moldada por obras de caráter religioso, como a Bíblia e o Alcorão, e indagarmos a motivação por trás da queima de livros contrários às ideias cristãs na época da Inquisição e, mais recentemente, à ideologia nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Como afirma Reis (2013, p. 31-32),

no quadro da busca da *verdade*, Platão concebia a atividade poética como algo que só se legitimava em função do serviço que o poeta pudesse prestar à comunidade [...]. Noutras épocas, a defesa de uma criação literária virada para a sociedade assume dimensões ainda mais vincadas, do ponto de vista ideológico: durante o Realismo, colocando-se numa posição anti-idealista, o escritor faz da literatura um instrumento de análise de tipos e situações carenciados de reforma; sob o signo do Positivismo e do Determinismo, o Naturalismo acentua essa análise, com propósitos explicativos de inspiração científica, propósitos que em última instância apontavam no sentido da modificação qualitativa da natureza através da literatura; e em épocas mais próximas de nós – particularmente entre os anos 30 e os anos 50 do século XX –, a estética e a cultura marxistas associam as práticas literárias a intuítos de revolução social e económica, fazendo então da literatura um instrumento de *compromisso social* do escritor.

Assim, podemos concluir que a obra literária, sempre influenciada por fatores históricos e sociológicos, “produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a

sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CANDIDO, 2011, p. 30). Dessa maneira, evidencia-se a “relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade” (CANDIDO, 2011, p. 22). Em outras palavras, a Literatura tem a capacidade de induzir o indivíduo a refletir sobre a sua condição na sociedade e até mesmo a modificar sua realidade histórica, o que evidencia a forte influência exercida pela arte literária sobre o corpo social.

Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas. (CANDIDO, 2011, p. 34)

Dessa forma, concluímos que a conexão com a História faz parte da essência do fazer literário e que existe uma influência permanente e recíproca da História para a Literatura e da Literatura para a História, garantindo um diálogo permanente e complexo entre essas duas áreas do saber humano.

2.2 A HISTÓRIA NA LITERATURA

Devido ao fato de ser um produto em grande parte condicionado por fatores históricos, a Literatura inevitavelmente “é *marcada* pelo ‘real’ – e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74). Muitas vezes, a fim de levar o leitor a refletir e até mesmo para provocar algum tipo de mudança objetiva, os escritores literários constroem seus mundos fictícios em torno de um ou mais acontecimentos do mundo real. Afinal, como afirma Reis (2013, p. 255), a natureza ficcional do universo diegético construído pelo romance “não impede o estabelecimento de conexões de vária ordem com o mundo real”. Dessa forma, desde os tempos mais remotos, a História invade a Literatura com o aval desta,

movimento que se intensificou a partir da metade do século XX, como veremos adiante, gerando efeitos e consequências dos mais diversos.

A fim de explicar a maneira como a Literatura se apropria da História, Mignolo (1993, p. 125) retoma os conceitos de Parson (1980) de “entidades nativas” e “entidades imigrantes”. Enquanto as entidades nativas são aquelas que só existem dentro do texto literário, isto é, já estão em seu lugar de origem, as entidades imigrantes possuem, originalmente, existência reconhecida no mundo real, sendo apenas transportadas para o mundo ficcional, como uma pessoa que troca de país. Dessa forma, enquanto as entidades nativas são reconhecidas pelo leitor somente como personagens e/ou situações ficcionais, as entidades imigrantes são encaradas como ficcionais e, ao mesmo tempo, históricas, sendo, portanto, híbridas.

A partir do momento em que percebemos que “o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64), compreendemos que a Literatura, enquanto produto condicionado social e historicamente, não poderia deixar de ser contaminada por esse processo. Afinal, as catástrofes, especialmente as coletivas, precisam encontrar seu lugar simbólico dentro da sociedade, e, a partir do século XIX, com as novas exigências sociais, tal função foi delegada principalmente à Literatura. Cientes disso, podemos entender por que a apropriação de eventos históricos por parte da Literatura torna-se muito mais acentuada a partir da metade do século XX, com a aparição cada vez mais recorrente de representações dos “momentos mais sombrios daquela que Hobsbawm chamou de ‘a era dos extremos’” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260-261) – período histórico recheado de episódios extremamente traumáticos para a humanidade como um todo. Por essa razão, hoje mais do que nunca, “O campo do estético não pode mais ser pensado como independente do ético” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 56).

Pensando dessa forma, pode-se dizer que História e Literatura têm muito mais semelhanças do que diferenças? A partir da afirmação de Hutcheon (1988, p. 185) de

que a arte pós-moderna vê a História como um intertexto, ou seja, “um texto, um construto discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura”, é válido concluir que talvez ambas sejam faces diferentes de uma mesma moeda? Faz-se necessário, então, refletir sobre tais questões.

2.3 HISTÓRIA X LITERATURA

Apesar de tantos pontos em comum, existem importantes diferenças entre a História e a Literatura. Inicialmente, na Grécia Antiga, Aristóteles tratou de diferenciar a História da poesia, uma vez que os gregos da época não conheciam o conceito de “literatura”:

não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. (ARISTÓTELES, 1987, p. 209)

Dessa forma, partindo da concepção aristotélica de mimese, o mundo ocidental passou a conceber a poesia como uma mera imitação das ações humanas e da realidade, entendimento que acabou por se estender à Literatura quando esta surgiu como conceito.

A partir do século XVIII, a Literatura passou a ser vista como uma forma de arte, e a História, como ciência, entretanto, “não como um saber enciclopédico acumulado e coerentemente organizado [...], mas sim como um saber adquirido por meio do exame crítico da documentação ou da busca de ‘leis’ do mundo humano” (MIGNOLO, 1993, p. 117). Por essa razão, enquanto a Literatura apenas diz, a História diz e precisa explicar por que diz, isto é, quais são as bases que sustentam seu argumento. A Literatura, bem

como todas as outras formas de arte, é seu próprio argumento e ajuda a manter e moldar a memória coletiva, que, por sua vez, é oficializada pela História.

Segundo Mignolo (1993, p. 122-124), enquanto, na Antiguidade, Aristóteles diferenciava a poesia da História baseado na ideia de “imitação de ações humanas” em oposição às “ações humanas ocorridas”, atualmente, a diferenciação entre Literatura e História se faz por meio da “convenção de ficcionalidade” e da “convenção de veracidade”, respectivamente.

O par narrativa histórica / narrativa de ficção, tal como aparece já constituído no nível dos gêneros literários, é claramente um par antinômico. Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa, um livro de história. Distinguem-se pelo pacto ocorrido entre o escritor e seu leitor. Embora informulado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor. Ao abrir um romance, [...] o leitor suspende de bom grado sua desconfiança, sua incredulidade, e aceita entrar no jogo do como se – como se aquelas coisas narradas tivessem acontecido. Ao abrir um livro de história, o leitor espera entrar [...] num mundo de acontecimentos que ocorreram realmente. (RICOEUR, 2007, p. 274-275)

O leitor aceitará com satisfação o universo inventado do romance, desde que ele seja verossímil em sua composição. No entanto, sua conduta será diferente diante de um livro de História: encarando-o como um discurso científico, o leitor analisará criticamente seu conteúdo, até mesmo com desconfiança, pronto para detectar contradições e/ou falsificações.

É preciso acrescentar que, ainda que algumas manifestações literárias não se enquadrem necessariamente na convenção de ficcionalidade, como, por exemplo, a biografia e o ensaio, a História deve, obrigatoriamente, respeitar a convenção de veracidade. Dessa forma, podemos concluir que “A convenção de ficcionalidade não é [...] uma condição necessária da literatura, ao passo que a adequação à convenção de veracidade [...] é condição necessária para o discurso historiográfico” (MIGNOLO, 1993, p. 125).

Para José Saramago (1990, apud REIS, 2013, p. 356), o historiador é um selecionador de fatos, alguém que “realiza uma rarefação do referencial, criando uma

espécie de malha larga, perfeitamente tecida, mas que envolve espaços de obscurecimento ou de redução dos factos”. E é para preencher esses espaços obscuros que o ficcionista entra em ação, mas com um objetivo bem diferente. A narrativa de ficção não pretende retratar o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido, até mesmo o que quase aconteceu. Como afirma Ricoeur (2007, p. 276),

Quase-passados são os quase-acontecimentos e as quase-personagens das intrigas fictícias. [...] É graças a essa relação de verossimilhança que a narrativa de ficção está habilitada a detectar, na forma das variações imaginativas, as potencialidades não efetuadas do passado histórico.

Em outras palavras, a ficção, ao retratar o que poderia ter sido, pode proporcionar uma reflexão crítica sobre a História tão ou até mais importante do que aquela gerada pelo conhecimento do que realmente aconteceu.

Logo, como resposta às questões formuladas anteriormente, podemos afirmar que a Literatura e a História são construídas da mesma maneira: por meio de uma narrativa. Aquilo que diferencia esses dois tipos de narrativa é o “fato de o historiador ter um ‘dever social’ com a verdade, enquanto o autor tem liberdade para produzir narrativas assumidamente ficcionais, ainda que permeadas por elementos reais” (VANI, 2014, p. 17). Ou seja, enquanto o historiador precisa se ater aos fatos e, por meio deles, justificar as ideias que expõe, o escritor é livre para criar uma história que poderia (ou não) ter ocorrido, sem se prender aos fatos da realidade concreta, mesmo se optar escrever sobre ela.

Por esse motivo, o relato histórico não é capaz de despertar a empatia e imergir o leitor de forma tão profunda no drama das pessoas que viveram a situação narrada da mesma forma que a Literatura. Os recursos que ela propicia geram um efeito de verossimilhança ainda maior, pois a Literatura, além de representar os fatos que constituem os eventos históricos, aborda seus desdobramentos no íntimo dos personagens, retratando sentimentos, emoções e conflitos de uma maneira que o texto histórico não consegue fazer. Dessa forma, ela consegue chegar muito mais perto de representar aquilo que é considerado irrepresentável do que a História. Além disso, seu

apelo à empatia do leitor não é condicionado pela veracidade ou não daquilo que é narrado. Como afirma Vani (2014, p. 121), a Literatura é “uma ferramenta de compreensão do passado tão importante quanto a história”, principalmente porque lança um olhar crítico sobre aquilo que diz a história oficial.

2.4 COISAS QUE ACONTECERAM COMIGO

Os eventos históricos retratados no romance em estudo sempre são representados a partir da perspectiva das vítimas, assumindo o ponto de vista individual daqueles que foram colocados como agentes passivos da História, reduzindo esta às “Coisas Que Aconteceram Comigo”, título do caderno no qual Oskar registra as memórias e imagens do seu dia a dia. Tal perspectiva favorece enormemente o trabalho da representação do trauma, pois é só por meio da particularização dos eventos traumáticos históricos que se pode provocar a empatia no leitor e a imersão do mesmo na estrutura psicológica do trauma. Além disso, ao se retratar pontos de vista diferentes e individuais sobre os fatos históricos, é possível levar o leitor a uma reflexão crítica sobre as supostas verdades absolutas defendidas pela história oficial.

As maneiras pelas quais a História ganha espaço na narrativa variam de acordo com a intenção do autor. Os desdobramentos da guerra anteriores ao bombardeio de Dresden, por exemplo, aparecem de forma muito discreta nas cartas escritas pelos avós de Oskar. Como afirma Saal (2011, p. 465),

Apesar de algumas referências fugazes a soldados e refugiados – a trens chegando e partindo – [...] até mesmo à perseguição de um homem chamado Simon Goldberg, o mundo pré-cataclísmico dos avós Schell parece ser bastante bucólico.¹

¹ Tradução nossa do seguinte trecho: “Despite some fleeting references to soldiers and refugees – to trains arriving

A guerra, sobre a qual a família da avó de Oskar conversava ocasionalmente, não ganha contornos políticos, sociais ou econômicos. Como veremos adiante, essa omissão auxilia na construção da única experiência traumática diretamente representada na narrativa.

Em outro momento, somos informados de que, para se comunicar mais facilmente depois de perder a fala em decorrência da tragédia que presenciou, Thomas Schell tatuou a palavra “sim” na palma da mão esquerda e “não” na palma da mão direita. Como bem sugerido por Vani (2014, p. 73-74), a opção por tatuar o “não” na mão direita pode ser interpretada “como um ato de negação perpétua – dada a característica permanente de uma tatuagem – à aceitação ao regime implantado por Adolf Hitler”, uma vez que, na saudação nazista, o braço direito devia ser erguido em cumprimento ao Führer. Assim, ainda que tenha sido obrigado, como cidadão alemão, a saudar o líder nazista, a negação em sua mão mostra toda a contrariedade de Thomas Schell diante das atrocidades cometidas pelos líderes de seu país durante a Segunda Guerra Mundial.

Uma das passagens do romance mais recheada de referências históricas é o capítulo no qual Oskar, em sua jornada em busca daquilo que a chave de seu pai abre, conhece A. R. Black. Viúvo, ex-correspondente de guerra e contando 103 anos, o Sr. Black, segundo ele mesmo, nasceu no dia 1º de janeiro de 1900 e viveu cada dia do século XX, tornando-se uma espécie de enciclopédia histórica ambulante. Ele tenta passar seu conhecimento para o menino, mas, curiosamente, apesar de toda a sua inteligência e do seu avançado conhecimento científico, Oskar não demonstra interesse pela História como um todo, como demonstra o seguinte trecho:

Ele havia sido correspondente em quase todas as guerras do século 20, como a Guerra Civil Espanhola, o genocídio no Timor Leste e coisas ruins que aconteceram na África. Eu não tinha ouvido falar em nenhuma delas, portanto

and departing [...] – even to the persecution of a man called Simon Goldberg, the precataclysmic world of grandpa and grandma Schell appears to be quite bucolic.”

tentei me lembrar de todas para procurar no Google quando chegasse em casa. A lista na minha cabeça estava ficando incrivelmente longa: Francis Scott Key Fitzgerald, [...] Churchill, [...] baía dos Porcos, [...] aiatolá Khomeini, [...] apartheid, [...] favela, Trotsky, o Muro de Berlim, Tito, E o vento levou, Frank Lloyd Wright, [...] Guerra Civil Espanhola, Grace Kelly, Timor Leste, [...] e um monte de lugares na África cujos nomes tentei decorar mas esqueci. Estava ficando difícil manter todas as coisas que eu não conhecia dentro de mim. (FOER, 2006, p. 172-173)

Apesar de o menino não saber do que se trata, apenas nesse fragmento, são citadas mais de dez entidades imigrantes, entre pessoas e situações – conforme conceito explicado anteriormente. Essa conta fica ainda maior quando descobrimos que o Sr. Black também possui um “índice bibliográfico”, um fichário cheio de cartões de biblioteca que resumem a biografia das pessoas em uma única palavra. Alguns deles informam o seguinte:

Che Guevara: guerra!

Mahatma Gandhi: guerra!

Tom Cruise: dinheiro!

Elie Wiesel: guerra!

Arnold Schwarzenegger: guerra!

Ariel Sharon: guerra!

Mick Jagger: dinheiro!

Yasser Arafat: guerra!

Susan Sontag: pensamento!

Papa João Paulo II: guerra! (FOER, 2006, p. 174-175)

É interessante observar a ironia de certas classificações, como, por exemplo, Gandhi, que, apesar de ser um pacifista, é relacionado à guerra. Além disso, a menção a Elie Wiesel não é à toa: judeu sobrevivente dos campos de concentração nazistas, é um dos maiores escritores do Holocausto, tendo dedicado sua vida a preservar a memória da Shoah e defender outros povos vítimas de perseguições. Autor do livro *Noite*, um testemunho do tempo que passou como prisioneiro nazista, Wiesel recebeu,

pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Nobel da Paz em 1986. Ao retomar esse nome, Foer faz uma singela homenagem a um homem que dedicou a maior parte da sua vida à representação do trauma que vivenciou na juventude, abrindo caminho para que outros escritores fizessem o mesmo.

Como vimos, *Extremamente alto e incrivelmente perto* retoma diversos episódios e personagens do mundo real, mas, em especial, dois eventos históricos de suma importância para a história ocidental são colocados no plano principal da narrativa. É a partir deles que o enredo se desenvolve. Um desses acontecimentos são os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, sem dúvida o evento histórico mais explorado ao longo da obra.

2.4.1 O pior dos dias

O evento não diegético mais significativo para a diegese da obra em estudo, em torno do qual se desenrola a história do protagonista, é o 11 de setembro. Os atentados terroristas foram uma série de ataques suicidas perpetrados pela Al-Qaeda, uma organização fundamentalista islâmica, contra os Estados Unidos. Na manhã daquele dia, dezenove terroristas sequestraram quatro aviões comerciais e os utilizaram para realizar o maior atentado ao país em seu próprio território. Um dos aviões colidiu contra o Pentágono, a sede do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, matando civis e militares. Outro avião tinha como alvo provavelmente a Casa Branca ou o Capitólio, mas seu intento foi frustrado pelos próprios passageiros, que conseguiram derrubá-lo em um campo aberto na Pensilvânia. Os outros dois aviões colidiram intencionalmente contra as famosas Torres Gêmeas do World Trade Center, dois dos edifícios mais altos do mundo na época. Este último foi o ataque que mais causou vítimas: 2606 pessoas perderam a vida somente nos atentados contra as torres. No total, quase três mil pessoas morreram, incluindo os dezenove terroristas e todos os passageiros dos quatro

aviões. Um evento tão devastador quanto esse não poderia passar sem deixar vestígios em todos os aspectos da cultura humana, inclusive na Literatura, que passou a contar com publicações sobre o tema nas mais variadas línguas. Entre elas, *Extremamente alto e incrivelmente perto*.

Misturando personagens fictícios com lugares e fatos reais, Foer envia Thomas Schell Jr. a uma reunião naquela terça-feira pela manhã no restaurante Windows on the World, um dos estabelecimentos mais caros e cobiçados dos Estados Unidos, que se localizava nos andares 106 e 107 da Torre Norte do World Trade Center e que foi totalmente destruído com os ataques. Ao perceber que algo estava errado, o pai de Oskar liga várias vezes para sua casa para tranquilizar a família, mas ninguém o atende. Ele então deixa seis mensagens na secretária eletrônica.

Essas mensagens são quase um documento histórico da confusão e do desespero das vítimas que ficaram presas nas torres durante os atentados: a fumaça que tomava conta das salas, as notícias desencontradas, as tentativas de se comunicar com a família, tudo isso é retratado por Foer nas ligações de Thomas Schell Jr. O cuidado com a verossimilhança é evidente no horário das mensagens: a primeira delas ocorre às 8h52min, exatos seis minutos após o primeiro avião atingir a Torre Norte, e a última mensagem, às 10h22min, seis minutos antes de a Torre Norte desmoronar.

Na manhã do “pior dos dias”, como Oskar refere-se à data de 11 de setembro de 2001, o menino estava na escola, mas foi liberado mais cedo devido aos atentados. Ele então caminhou até sua casa tranquilamente:

Não fiquei nem um pouco alarmado porque tanto o Pai quanto a Mãe trabalhavam bem no centro da cidade, e a Vó não trabalhava, obviamente, então todos que eu amava estavam a salvo. (FOER, 2006, p. 25)

Quando Oskar chega em seu apartamento, cinco mensagens já haviam sido deixadas na secretária eletrônica. Ele as escuta, paralisado.

Mensagem um. Terça-feira, 8h52 da manhã. *Tem alguém aí? Alô? É o Pai. Se você está aí, atenda. Tentei ligar para o escritório, mas ninguém atendeu.*

Escuta, aconteceu alguma coisa. Estou bem. Estão nos dizendo para ficarmos no lugar e aguardarmos os bombeiros. Tenho certeza de que não é nada. Ligo de novo quando tiver uma ideia melhor do que está acontecendo. Só queria que soubessem que estou bem, e que não precisam se preocupar. Ligo de novo em breve. (FOER, 2006, p. 26)

Mensagem dois. 9h12 da manhã. Sou eu de novo. Você está aí? Alô? Desculpe se. Está ficando um pouco. Enfumaçado. Esperava que houvesse alguém. Em. Casa. Não sei se estão sabendo o que aconteceu. Mas. Eu. Só queria que soubessem que estou OK. Tudo. Está. Bem. Quando ouvirem esta mensagem, liguem pra Vó. Digam para ela que está tudo bem. Ligo de novo em alguns minutos. Se tudo der certo os bombeiros estarão. Aqui em cima até lá. Eu ligo. (FOER, 2006, p. 81)

Mensagem três. 9h31 da manhã. Alô? Alô? Alô? (FOER, 2006, p. 187)

Mensagem quatro. 9h46 da manhã. É o Pai. Thomas Schell. É Thomas Schell. Alô? Alguém escutando? Você está aí? Atenda. Por favor! Atenda. Estou embaixo de uma mesa. Alô? Desculpe. Tente o outro. Alô? Desculpe. As pessoas estão enlouquecendo. Há um helicóptero circulando ao redor, e. Acho que vamos subir lá para o telhado. Dizem que haverá alguma. Espécie de evacuação – não sei, tente aquele ali – dizem que haverá alguma espécie de evacuação lá de cima, o que faz sentido se. Os helicópteros conseguirem chegar perto o suficiente. Faz sentido. Por favor, atenda. Não sei. Sim, esse aí. Você está aí? Tente aquele outro. (FOER, 2006, p. 228)

MENSAGEM CINCO.

10H22 DA MANHÃ. É O PA O PAI. AL O PAI SABE SE

SCUTARAM QUALQ ISSO EU EST

ALÔ? ESTÁ OUVINDO? NÓS PARA O

TELHADO TUDO BEM ÓTIMO LOGO

DESCULPE ME ESCUTE MUITO

ACONTEÇA, LEMBRE... (FOER, 2006, p. 310)

Oskar escuta essas mensagens repetidamente até conhecê-las de cor, talvez como uma forma de redimir-se da culpa por meio de uma tortura autoimposta. Ele as analisa meticulosamente, chegando ao ponto de cronometrar o intervalo entre algumas palavras, e depois, na internet, busca saber o que estava acontecendo dentro do prédio nos horários em que seu pai fez as ligações. O pior para ele, no entanto, é o fato de que seu pai telefonou mais uma vez quando ele já estava em casa.

“Depois que escutei as mensagens, o telefone tocou. Eram 10h22. Olhei o identificador de chamadas e vi que era o número do celular dele. [...] Eu não consegui atender o telefone. [...] Tocou um bipe.

Aí escutei a voz do Pai.”

Você está aí? Você está aí? Você está aí?

“Ele precisava de mim, e eu não conseguia atender. Simplesmente não conseguia. Você está aí? Ele perguntou onze vezes. Sei porque contei. [...] Por que ele continuou perguntando? [...] E por que ele não disse ‘alguém’? Tem alguém aí? ‘Você’ é apenas uma pessoa. Às vezes penso que ele sabia que eu estava ali. Talvez tenha continuado a perguntar para me dar o tempo necessário para tomar coragem. Além disso, tinha muito espaço entre cada vez que ele perguntava. Há quinze segundos entre a terceira e a quarta, que é o espaço mais comprido. Dá para escutar pessoas gritando e chorando no fundo. E dá para escutar vidro quebrando, que é uma das coisas que me leva a pensar que as pessoas podiam estar pulando.

Você está aí? Você está aí? Você está aí? Você está aí? Você está aí?

Você está aí? Você está aí? Você está aí? Você está aí? Você está aí?

Você está

“E aí caiu a ligação. Cronometrei a ligação, tem um minuto e vinte e sete segundos. Ou seja, terminou às 10h24. Que foi quando o prédio desabou. Então deve ter sido assim que ele morreu.” (FOER, 2006, p. 333-334)

Depois de ouvir as mensagens, Oskar liga a televisão e vê as imagens da destruição das torres, que foram transmitidas ao vivo e repetidas inúmeras vezes naquele dia pelo mundo todo. A avó de Oskar ilustra bem como grande parte dos americanos passaram aquela manhã: “A televisão era a única luz. Aviões batendo em prédios. Aviões batendo em prédios” (FOER, 2006, p. 254). O canal norte-americano CNN foi o primeiro a noticiar os ataques, apresentando imagens das torres meros três minutos depois do primeiro avião chocar-se contra elas, fazendo com que muitas pessoas tomassem conhecimento da morte de seus familiares por meio da televisão. No romance, é exatamente isso que acontece com a família de Thomas Schell Jr.

A avó e a mãe de Oskar, por exemplo, ficam sabendo dos ataques por meio de um pronunciamento ao vivo na televisão:

A mulher que fazia as perguntas tocou a orelha. Ela disse Desculpe. Um segundo. Ela disse Algo aconteceu em Nova York. [...] Talvez soe estranho, mas não senti nada quando mostraram o prédio em chamas. Não fiquei ao menos surpresa. [...] A fumaça brotava sem parar de um buraco no prédio. Fumaça negra. [...] Quando o segundo avião se chocou, a mulher que estava dando as notícias começou a gritar. Uma bola de fogo saiu girando do prédio e subiu. Um milhão de pedaços de papel preencheram o céu. [...] Sua mãe ligou.

Você está assistindo ao noticiário?

Sim.

Tem notícias do Thomas?
Não.
Também não tenho notícias dele. Estou preocupada.
Por que você está preocupada?
Acabei de dizer. Não tenho notícias dele.
Mas ele está na loja.
Ele tinha uma reunião naquele prédio e não tenho notícias dele.
Virei minha cabeça e achei que ia vomitar. (FOER, 2006, p. 246-247)

Thomas Schell, em Dresden, também fica sabendo do atentado pela televisão:

Caminhando para casa, parei diante de uma loja de eletroeletrônicos, a vitrine era um painel de televisores, todos eles, menos um, mostravam os prédios, as mesmas imagens se repetindo sem parar, como se o mundo estivesse se repetindo, uma multidão estava concentrada na calçada, [...] alguém que não queria gritar gritou, [...] eu era o único que podia acreditar [...]. (FOER, 2006, p. 299)

Com isso, Foer demonstra que a catástrofe que atingiu um dos maiores símbolos da soberania americana espantou o mundo inteiro devido à percepção de que os poderosos Estados Unidos da América eram uma nação vulnerável como todas as outras. Os americanos, por sua vez, despertaram do torpor narcisista em que estavam mergulhados e foram inundados pela empatia para com outros povos que também haviam experimentado dores semelhantes. Influenciado por essa atmosfera, em seu romance, Foer compara a tragédia americana com aquela sofrida por outro povo em 1945: o bombardeio de Dresden.

2.4.2 Dresden

Os alemães, apesar de serem considerados pela imensa maioria os vilões da Segunda Guerra Mundial, também foram vítimas. A partir de 1942, 131 cidades alemãs foram bombardeadas pelas forças aéreas britânica e americana até o fim da guerra, causando a morte de mais de 600 mil pessoas. Sobre isso, Sebald (2011, p. 14) relata o seguinte:

É difícil fazer hoje uma ideia, mesmo que aproximada, da medida da devastação das cidades alemãs ocorrida durante os últimos anos da Segunda Guerra Mundial [...]. É certo que consta nos *Strategic bombing surveys* dos Aliados, nos levantamentos do Departamento Federal Alemão de Estatísticas e em outras fontes oficiais, que apenas a Royal Air Force lançou, em 400 mil voos, 1 milhão de toneladas de bombas sobre a zona inimiga; que, das 131 cidades atingidas – umas só uma vez, outras repetidas vezes –, algumas foram quase totalmente arrasadas; que a guerra aérea deixou em torno de 600 mil vítimas civis na Alemanha; que 3,5 milhões de residências foram destruídas; que, no final da guerra, havia 7,5 milhões de desabrigados; que, em Colônia, a cada habitante correspondiam 31,4 metros cúbicos de escombros e, em Dresden, 42,8 [...].

A cidade alemã de Dresden foi bombardeada quatro vezes pelos Aliados durante a guerra, entre os dias 13 e 15 de fevereiro de 1945. O primeiro ataque ocorreu na madrugada do dia 13 de fevereiro, e o último, no dia 15 à tarde. No dia 14, foram dois ataques, um à tarde e outro à noite. Ao todo, “1,3 mil bombardeiros pesados lançaram mais de 3,9 mil toneladas de dispositivos incendiários e bombas altamente explosivas na cidade” (VANI, 2014, p. 105). Atualmente, calcula-se que aproximadamente 25 mil pessoas perderam a vida nessa operação, em sua maioria, civis.

A destruição de Dresden é a única representação direta de uma catástrofe que podemos encontrar no livro. Oskar não presenciou os ataques às Torres Gêmeas; ele teve um dia normal na escola, voltou para casa mais cedo sem dar muita atenção aos rumores da tragédia e, somente ao chegar em casa, quando ouviu as mensagens do pai na secretária eletrônica e ligou a televisão, é que compreendeu a gravidade da situação, mas não a vivenciou de fato. Assim como Oskar, sua mãe e seus avós apenas experimentaram o 11 de setembro de forma secundária; viram as imagens da tragédia somente pela televisão. É apenas por meio desses testemunhos secundários que o leitor entra em contato com a experiência do 11 de setembro. Já o primeiro ataque a Dresden, em fevereiro de 1945, é apresentado detalhadamente na única carta que Thomas Schell tem coragem de enviar a seu filho, na época um rapaz de quinze anos, o que fez com que o menino partisse ao encontro do pai.

Mesclando, mais uma vez, História e ficção, Foer faz com que a catástrofe chegue horas depois de Thomas Schell descobrir que Anna, sua namorada, estava grávida:

Naquela noite, às 9h30, as sirenes antiaéreas soaram, todo mundo foi para os abrigos mas ninguém correu, estávamos habituados aos alarmes, supomos que eram falsos, por que alguém se daria ao trabalho de bombardear Dresden? As famílias de nossa rua desligaram as luzes de suas casas e entraram em fila no abrigo, eu esperei nos degraus, eu estava pensando em Anna. [...] Uma centena de aviões passaram voando, aviões imponentes, pesados, abrindo caminho na noite como uma centena de baleias na água, [...] eu estava sozinho na rua, os sinalizadores vermelhos caíram em volta de mim, milhares deles, eu sabia que algo inimaginável estava prestes a acontecer, eu estava pensando em Anna, estava exultante. Desci correndo as escadas, [...] escutamos um barulho horrível, explosões rápidas e cada vez mais próximas, como uma plateia batendo palmas e correndo em nossa direção, até que estavam sobre nós, fomos jogados para os cantos, nosso porão se encheu de fogo e fumaça [...] mais tarde li que o primeiro bombardeio durou menos de meia hora, mas pareceu dias e semanas, como se o mundo fosse acabar, o bombardeio parou tão casual quanto havia tido início [...]. Corremos para fora do porão, [...] não reconhecemos nada, eu estivera nos degraus na frente de casa meia hora antes e agora já não havia degraus na frente de casa nenhuma em rua nenhuma, apenas fogo em todas as direções, [...] um cavalo em chamas passou galopando, havia veículos em chamas [...], as pessoas gritavam [...]. (FOER, 2006, p. 231-232)

Mas o terror ainda não havia terminado:

Quando eu estava a caminho da casa de Anna o segundo ataque começou, me atirei dentro do primeiro porão que apareceu, [...] corri de porão em porão conforme iam sendo destruídos, macacos em chamas gritavam no topo das árvores, pássaros com as asas pegando fogo cantavam sobre os cabos telefônicos pelos quais viajavam telefonemas desesperados, [...] houve uma explosão prateada, todos nós tentamos sair do porão ao mesmo tempo, pessoas mortas e moribundas foram esmagadas, passei por cima de um velho, passei por cima de crianças, todo mundo estava perdendo todo mundo, as bombas eram como uma cascata, [...] vi coisas terríveis: pernas e pescoços, vi uma mulher com os cabelos loiros e o vestido verde em chamas, correndo com um bebê silencioso nos braços, vi humanos derretidos em poças de líquido grosso, [...] vi corpos crepitando como brasas, rindo, e o que restou de massas de pessoas que tentaram escapar da tempestade de fogo pulando de cabeça em lagos e tanques, [...] continuei correndo, minhas mãos continuavam sangrando, eu escutava o silêncio daquele bebê em meio ao som do desmoronar dos prédios. [...] O segundo bombardeio parou da mesma forma súbita e completa com que iniciou, aturdido, com o cabelo queimado, braços e dedos enegrecidos, caminhei até a base da ponte Loschwitz, submergi minhas mãos negras na água negra e vi meu reflexo, fiquei aterrorizado com a minha própria imagem, meu cabelo tingido de sangue, meus lábios rachados e sangrentos, palmas das mãos vermelhas e pulsantes que mesmo agora, quando escrevo isso, trinta e cinco anos depois, não dão a impressão de que deviam estar na extremidade de meus braços. (FOER, 2006, p. 233-235)

Logo depois disso, Thomas Schell desmaia. Ele é levado através da cidade em ruínas em um caminhão cheio de sobreviventes e deixado em um hospital para se recuperar.

Apenas como um breve exemplo da reflexão realizada neste capítulo, se compararmos o relato histórico de Sebald retomado no início deste subcapítulo com a construção do bombardeio feita por Foer, perceberemos as principais diferenças entre os discursos histórico e literário. Apesar de ambos serem construções narrativas, enquanto o ficcionista tem liberdade para criar situações, ainda que tenha como pano de fundo um evento histórico, o historiador precisa basear-se em dados concretos e verificáveis. Além disso, os recursos literários permitem que o ficcionista mostre o impacto de determinada situação histórica no íntimo dos personagens, enquanto o historiador deve manter-se longe de todo aspecto subjetivo da experiência e concentrar-se apenas naquilo que tem um significado objetivo. Todas essas características podem ser facilmente observadas nos excertos acima.

No entanto, apesar das diferenças, os dois discursos buscam representar, cada um à sua maneira, o componente principal dessa situação: o trauma.

3 TRAUMA

A partir do estudo de casos de soldados austríacos que retornavam da Primeira Guerra Mundial atormentados por suas memórias, mas incapazes de falar sobre elas, Sigmund Freud definiu o trauma como “uma experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido” (apud NESTROVSKI e SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8). Seligmann-Silva (2000, p. 84) contribui para tal definição, caracterizando o trauma como uma incapacidade de assimilar um evento “transbordante”, algo que vai além do que conhecemos e da nossa capacidade de compreensão, permanecendo “sem forma”.

Sobre o significado de “catástrofe”, Nestrovski e Seligmann-Silva (2000, p. 08) explicam que

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata* + *strophé*). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre” [...]. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”.

Assim, podemos dizer que o trauma é uma ferida na memória provocada por uma catástrofe. Dessa forma, o evento traumático deve ser entendido como algo que não pode ser compreendido no momento em que acontece, necessitando de uma representação *a posteriori*, seja ela como for, para ser assimilado conscientemente. Como Freud pôde verificar observando os soldados austríacos, tal representação pode aparecer na forma de pesadelos ou outros fenômenos repetitivos.

É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda estivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada [...]. Assim, a neurose poderia equivaler a uma doença traumática, e apareceria em virtude da incapacidade de lidar com uma experiência cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso. (FREUD, 1976 [1917a], p. 325, apud VANI, 2014, p. 49)

As consequências psíquicas do trauma seriam tentativas da mente de preparar-

se para um choque que já aconteceu. Uma vez que sua assimilação só pode ocorrer *a posteriori*, podemos dizer que a catástrofe requer uma representação, seja ela escrita, falada ou até mesmo apenas em reflexões individuais e silenciosas. Como explica Inglez-Mazzarella (2006, p. 55), somente com a rememoração posterior da cena traumática e com a sua representação e simbolização é possível “restituir pelo menos parte do tecido simbólico esburacado pela intensidade violenta” do evento traumatizante.

Entre os motivos que caracterizam um evento como traumático estão a dificuldade para compreender a razão de tal acontecimento e a condição de passividade enfrentada pela grande maioria dos envolvidos, uma vez que estes não têm nenhum tipo de segurança com relação àquilo que acontecerá com eles mesmos ou com o mundo que conhecem. Para Kehl (2000, p. 138), é exatamente esta “completa passividade do sujeito” diante de situações extremas que as torna irrepresentáveis para ele.

3.1 O TRAUMA NA LITERATURA

Como afirma Saal (2011, p. 459), para ser comunicado e integrado na memória coletiva e individual, o trauma deve ser representado. No entanto, o que mais vemos hoje em dia é essa representação feita por meio de imagens diretas das catástrofes, especialmente na televisão e na internet, muitas vezes ao vivo. Tais representações muito realistas do horror podem apenas provocar a mesma impressão de irrealidade que gerou o trauma naqueles que vivenciaram tais episódios. Afinal, de acordo com Seligmann-Silva (2005, p. 134), “As imagens cunhadas ou estampadas pela luz do flash do terror têm a característica de serem não-simbólicas. Elas são imagens que resistem à tradução, à metaforização”. Então, é necessário um trabalho de reflexão e assimilação no momento de representar um evento traumático, para levar o interlocutor

a refletir sobre o drama da situação, e não simplesmente provocar um trauma secundário. É por isso que a arte, em especial a Literatura, desponta como uma das ferramentas mais apropriadas para essa tarefa, pois, a partir de seus recursos, oferece a possibilidade de simbolizar o que não pôde ser simbolizado no momento de sua recepção. Além disso, como defende Kehl (2000, p. 144), escrever ou “falar reduz sempre um pouco nosso objeto à dimensão humana –, traz para perto de nosso alcance, em partes menores forçosamente, o absoluto que nos oprime”.

Walter Benjamin faz a distinção entre dois tipos de memória: *Erfahrung* e *Erlebnis*. A primeira refere-se àquela memória que foi assimilada e pode ser transmitida; a segunda é a memória da vivência em si, que não pode ser transmitida. O trabalho com o trauma, então, seria a transformação de *Erlebnis* em *Erfahrung*, isto é, tornar representável aquilo que é essencialmente irrepresentável. Assim, o desafio do escritor que decide abordar eventos traumáticos é encontrar imagens, comparações, metáforas que atendam à necessidade de dar forma àquilo que não pode ser diretamente representado, utilizando, para esse fim, recursos ficcionais. Dessa forma, podemos dizer que esse tipo de literatura não é uma simples tentativa de imitar a realidade, mas sim uma luta árdua entre esta e o escritor, com a linguagem como mediadora.

Como afirma Seligmann-Silva (2000, p. 91), a experiência traumática só é traumática porque é “marcada por um ‘excesso’ de realidade”, a tal ponto que não é possível assimilar conscientemente esse tipo de evento como uma realidade. Uma vez que a linguagem, devido ao seu caráter referencial, não é capaz de retratar o real a ponto de confundir-se com ele e os eventos traumáticos têm como característica principal o excesso de realidade, não é surpreendente que muitos críticos condenem veementemente as tentativas de representar tais catástrofes por meio da Literatura. Além disso, os acontecimentos extremos tornam-se opacos por serem moralmente inaceitáveis, característica que acaba por contaminar a linguagem que tenta dar conta deles. Assim, entra em cena a dúvida acerca da possibilidade da representação de tais eventos sem causar uma ofensa moral de magnitude igual àquela gerada pela própria catástrofe. Nesse sentido, de acordo com Uytterschout (2008, p. 68), uma característica

indispensável da literatura que se propõe a representar o trauma é evitar veementemente a suavização do sofrimento e do choque inerentes ao evento traumático. Do contrário, a catástrofe seria minimizada, gerando no público a impressão de que o acontecimento não foi tão horrível assim, transformando-o em algo banal e sem importância.

Por essa razão, alguns críticos, como, por exemplo, Cathy Caruth, defendem que deve-se manter um respeitoso silêncio em relação aos eventos traumáticos, pois, afinal de contas, eles são irrepresentáveis. Para esses teóricos, essa é a única maneira de manter a incompreensibilidade do trauma e, conseqüentemente, não banalizá-lo. Ao discordarmos desse ponto de vista e assumirmos que o trauma pode sim ser representado, a questão que se apresenta é a de quem teria permissão para fazer essa representação. Esse dilema acerca da legitimidade da apropriação de eventos traumáticos tem envolvido muitos teóricos respeitáveis. Alguns deles, como, por exemplo, Lawrence Langer, defendem que somente testemunhas primárias das catástrofes podem falar sobre as mesmas, ideia com a qual também não concordamos. A arte não transforma o evento traumático em algo facilmente assimilável simplesmente por representá-lo em uma linguagem compreensível, independentemente de quem o faça. Traduzir o trauma por meio da arte não é uma forma de acabar com ele, mas sim de elaborá-lo, e qualquer artista suficientemente talentoso, sensível e empático pode fazê-lo.

LaCapra (2001, p. 186) faz uma distinção entre escrever *sobre* o trauma e escrever o trauma. Enquanto escrever *sobre* o trauma refere-se ao discurso historiográfico, que reconstrói os eventos traumáticos ao longo da História de maneira objetiva, com total fidelidade aos fatos, escrever o trauma constitui uma tentativa individual de dar voz ao trauma de um indivíduo de maneira particular. Assim, a Literatura escreve o trauma, e essa tentativa envolve não apenas a representação de uma agressão violenta e inesperada, mas também um processo de reconstrução da linguagem que afeta profundamente a estrutura da narrativa cujo objetivo é traduzir algo que é incompreensível e irrepresentável. Por esse motivo, como afirma Saal (2011, p.

453), o escritor que busca representar situações traumáticas depara-se com questões de ordem estética e ética, uma vez que precisa decidir de que maneira apresentará o trauma.

A repetição de imagens violentas na televisão, principalmente quando ocorre uma catástrofe importante em algum lugar do mundo, e sua conseqüente audiência, pode ser um sintoma de que ainda não nos recuperamos dos traumas coletivos do passado, de forma que precisamos relembra-los e reforça-los com as catástrofes mais atuais. Dessa forma, não é de se surpreender que os movimentos artísticos em geral se voltem cada vez mais para os eventos traumáticos, sejam eles de um passado distante ou mais recente, com a esperança de que possamos assimilá-los e superá-los enquanto sociedade. Talvez por isso, uma das principais estratégias narrativas que tem se destacado na literatura norte-americana após o 11 de setembro é a interpretação de um trauma atual a partir de um trauma anterior, recurso que Saal (2011, p. 454) chama de tradução do trauma. Relacionar traumas distantes no tempo e no espaço é também uma maneira de conectar culturas diferentes, mostrando que o sofrimento humano é sempre o mesmo e, muitas vezes, tem as mesmas causas. É exatamente isso que Jonathan Safran Foer faz em *Extremamente alto e incrivelmente perto*, como já constatado nesta análise.

Conforme Saal (2011, p. 456), no romance em análise, a tradução do trauma ocorre em dois níveis: “no nível composicional, na estrutura narrativa e na linguagem figurada (não diegético), e no nível da percepção do personagem e do desenvolvimento do enredo (diegético)”². Ambos os níveis apresentam a questão do trauma de forma diferente. Enquanto o nível não diegético assume a possibilidade de representar eventos traumáticos, uma vez que o próprio romance foi escrito com esse propósito, o nível diegético contraria essa capacidade, demonstrando a dificuldade que os personagens possuem para relatar aquilo que os faz sofrer.

² Tradução nossa do seguinte trecho: “[...] on the level of composition, narrative structure, and tropology (non-diegetic), and on the level of character perception and plot development (diegetic)”.

A partir do momento em que o sujeito é inserido em uma construção textual, sendo ele o próprio narrador de sua história ou não, torna-se limitado pela linguagem. Como afirma Hutcheon (1988, p. 215), ele “não pode ser totalmente autônomo e comandar sua própria subjetividade, pois o discurso é restringido pelas regras da linguagem”. Dessa forma, em alguns momentos, os recursos que a língua oferece poderão não ser suficientes para transmitir a mensagem pretendida pelo autor. Assim, este pode buscar outras formas de mergulhar o leitor na subjetividade do personagem. Em *Extremamente alto e incrivelmente perto*, Foer lança mão de várias estratégias para tentar transmitir aquilo que as palavras não alcançam, por exemplo, permeando o texto com imagens e transformando trechos em borrões ininteligíveis. No entanto, alguns críticos consideram tais recursos uma prova da incapacidade do autor para representar o trauma. Este trabalho procura apresentar uma visão que contesta essa ideia. Como veremos adiante, tais recursos dialogam com o texto, auxiliando na construção de significado da narrativa. Segundo Uytterschout (2008, p. 61), a excelência linguística de Foer e as fotografias que ajudam a compor a narrativa chegam, na verdade, o mais próximo possível de uma representação da natureza do trauma. Este está presente em todo o romance: desde os eventos que retoma até a própria estrutura do livro, com a inserção de fotografias significativas para a história, páginas em branco, mudanças na tipografia, entre outros. Afinal, ainda de acordo com Uytterschout (2008, p. 71),

Escrever em vez de falar parece uma estratégia boa o bastante, até que isso também se torna uma forma de expressão inadequada. Quando a escrita falha, os elementos visuais fornecem substitutos adequados para aquilo que deve permanecer não dito ou não escrito.³

Além disso, como bem lembrado por Kehl (2000, p. 145), “o que fica de fora, num texto, nem sempre é o ‘indizível’”. Muitas vezes, o silêncio do autor é proposital, tanto por respeito às vítimas e ao “núcleo duro” do real quanto para provocar determinado efeito no leitor. Contrariando muitos críticos, a cautela moral e ética de Foer ao tratar de

³ Tradução nossa do seguinte trecho: “Writing instead of talking seems a good enough compromise until that, too, becomes an inadequate means of expression. As writing falls, visual elements provide an adequate replacement for that which has to remain unsaid or unwritten.”

temas tão delicados rendeu muitos elogios ao seu romance, pois o sofrimento é mostrado de uma maneira profunda, sem banalizações, com o cuidado de deixar claro o quão difícil é realizar essa representação.

3.2 O TRAUMA NA HISTÓRIA

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 245-246)

Essa definição de Benjamin caracteriza a visão predominante da História em sua época, que, de certa forma, ainda vigora na atualidade. A partir do século XX, as catástrofes deixaram de ser vistas como “um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte na história” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 73) e passaram a ser encaradas como um elemento recorrente no mundo moderno. A História, então, passou a ser vista predominantemente como uma catástrofe ininterrupta. Como lembra Seligmann-Silva (2005, p. 80), as duas guerras mundiais fizeram com que vários intelectuais passassem a defender a concepção “da história como trauma e da historiografia como testemunho” desse trauma.

Esta visão da História como uma sucessão de traumas ininterruptos agradou particularmente aos literatos, pois abriu espaço para que os escritores descobrissem novas formas de incorporar o real ao ficcional. Os eventos traumáticos, por serem vistos como acontecimentos até então inverossímeis que, de repente, tornam-se fatos concretos – como os ataques do 11 de setembro ou o bombardeio de Dresden –,

constituem um material propício à representação literária, pois, assim como a Literatura, possuem um caráter essencialmente ficcional.

No entanto, segundo La Capra (2001, p. xi), por mais que o trauma seja uma importante característica da História, principalmente na modernidade, a tendência de alguns críticos literários de considerarem o trauma como um sinônimo da História é um erro, pois a própria História possui aspectos inerentes a ela que podem amenizar as situações traumáticas que ela mesma ajudou a criar. Como explica o autor, esses aspectos

incluem esforços para diminuir ou até mesmo eliminar as causas dos traumas históricos, muitas vezes decorrentes da extrema desigualdade de renda, posição e influência, o que facilita a opressão e o abuso, criando bodes expiatórios em relação a classe social, gênero, raça ou espécie. Eles também incluem práticas e políticas que auxiliam na superação de sintomas pós-traumáticos debilitantes e incentivam a difícil e frequentemente interrompida transformação da vítima em sobrevivente e agente social.⁴

Mas, ainda segundo o autor, também é um equívoco encarar o trauma como uma questão puramente psicológica e individual, uma vez que ele “possui conexões cruciais com as condições sociais e políticas e apenas pode ser compreendido e integrado em relação a elas”⁵ (LACAPRA, 2001, p. xi). Afinal, como afirmou Benjamin (2012, p. 245) em um de seus textos mais conhecidos, “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie”. Ricoeur (2007, p. 92) concorda com ambos quando defende que existe uma “relação fundamental da história com a violência”, uma vez que “não existe nenhuma comunidade histórica que não tenha nascido de uma relação que se possa comparar sem hesitação à guerra”. Os eventos fundadores das comunidades em geral são, invariavelmente, acontecimentos

⁴ Tradução nossa do seguinte trecho: “[...] include efforts to diminish or even eliminate the causes of historical traumas often stemming from extreme differences of wealth, status, and power that facilitate oppression, abuse, and scapegoating with respect to class, gender, race, or species. They also include practices and policies that help to enable the working through of debilitating post-traumatic symptoms and foster the difficult, recurrent, often interrupted movement from victim to survivor and social agent.”

⁵ Tradução nossa do seguinte trecho: “[...] has crucial connections to social and political conditions and can only be understood and engaged with respect to them”.

violentos, de forma que a vitória de uns sempre é a derrota de outros. Dessa forma, na memória coletiva dos derrotados, se abrem “feridas simbólicas que pedem uma cura”. No entanto, a História, sendo uma manifestação do conhecimento racional, não possui as ferramentas necessárias para lidar com o sofrimento. Assim, tal tarefa fica a cargo dos artistas, em especial, dos escritores, aos quais cabe transformar a violência real da História em uma violência simbólica.

3.3 COISAS QUE ACONTECERAM COM TODOS NÓS

A partir dos estudos de Freud, que revolucionaram o conhecimento sobre a mente humana no século XIX, desenvolveu-se o conceito de herança psíquica. Inglez-Mazzarella (2006, p. 41) explica que, segundo Freud, todo indivíduo herda certas “disposições psíquicas” de seus pais, que, por sua vez, as herdaram de seus respectivos pais, e assim sucessivamente. Dessa forma, a criança já nasce sofrendo as influências dessa herança, que tem papel fundamental na formação de sua identidade. No entanto, certos acontecimentos, quando muito frequentes, são capazes de modificar o psiquismo de alguns indivíduos de maneira tão profunda que suas consequências podem ser sentidas nas gerações posteriores, como explica o criador da psicanálise:

embora as experiências de cada eu estejam perdidas para a herança, quando elas são repetidas ao longo da história do homem com intensidade e frequência suficientes, transformam-se em experiências do id. Como tais, portadoras de resíduos de vários eus ao longo de inúmeras gerações, podem ser herdadas. (FREUD, 1923a, apud INGLEZ-MAZZARELLA, 2006, p. 48-49)

Tendo isso em mente e compreendendo o trauma como uma consequência inevitável do movimento histórico, podemos afirmar que os eventos catastróficos que assolam a humanidade não atingem apenas seus contemporâneos, mas também aqueles que nem tinham nascido quando eles aconteceram. Seligmann-Silva (2005, p. 69) relata algumas descobertas de estudos a esse respeito:

os traumatismos sofridos foram além da capacidade de elaboração dos sobreviventes e vieram a marcar a geração seguinte [...]. Sobretudo nas famílias em que os pais se protegeram do trauma negando-o e se recusando a falar dele, as crianças receberam de modo inconsciente os fatos [...] Em certos casos, a identificação com o sofrimento dos pais levou ao que já foi denominado de “*télescopage*” de duas ou até três gerações [...].

Segundo Inglez-Mazzarella (2006, p. 83), o trauma, quando não simbolizado ou verbalizado, torna-se um “terreno fértil para o fenômeno da transmissão psíquica transgeracional”. Uma vez herdado em seu “estado bruto” porque não assimilado, esse trauma primário gera repetidamente sintomas traumáticos ao longo de várias gerações, numa tentativa insistente de representação. E isso provavelmente acontece com todos nós, em maior ou menor grau.

Por menos segredos que tenham seus pais, eles lhe transmitirão uma lacuna no próprio inconsciente, um saber não sabido, uma nesciência (...) Um dizer enterrado em um dos pais se torna para a criança um morto sem sepultura. Esse fantasma retorna, então, a partir do inconsciente e vem assombrar, induzindo fobias, loucuras, obsessões. Seu efeito pode chegar até a atravessar gerações e determinar o destino de uma raça. (ABRAHAM & TOROK, 1974, p. 278, apud ANTUNES, 2003, p. 83-84)

Na obra em estudo, Oskar, membro da terceira geração de uma família traumatizada, evidencia o silêncio familiar acerca desse tema tão delicado quando reflete sobre a relação que tem com sua avó:

Passávamos um monte de tempo juntos. Não creio que tenha passado mais tempo com outra pessoa, pelo menos não desde que o Pai morreu [...]. Mas havia muita gente que eu conhecia melhor. Por exemplo, eu não sabia nada a respeito de como foi quando ela era criança, sobre como conheceu o Vô, como era o casamento deles e por que ele foi embora. [...] Então a minha pergunta é essa: O que fazíamos todo aquele tempo que passávamos juntos, já que não estávamos nos conhecendo? (FOER, 2006, p. 120)

Existem certas passagens da vida do casal de alemães que ficam obscurecidas até mesmo para o leitor, sendo abordadas de maneira breve e superficial, como um verdadeiro segredo. Por exemplo, o pai da avó de Oskar cometeu suicídio após sobreviver ao bombardeio, no entanto, o leitor só é informado sobre isso muito rapidamente por meio de uma das cartas de Thomas Schell. Nem Oskar, nem seu pai e nem mesmo sua avó mencionam o fato, que certamente foi muito importante para a

família. A menção ao ocorrido é feita de maneira tão discreta e indiferente que muitos nem mesmo a percebem.

Dessa forma, pode-se dizer que o entrelaçamento das três vozes que narram, ao longo do romance, três maneiras diferentes de reagir às situações traumáticas, ao mesmo tempo que demonstra a necessidade que o traumatizado tem de representar suas memórias traumáticas por meio da narrativa para poder assimilá-las, também evidencia o caráter transgeracional do trauma. Além disso, Oskar, como neto de um casal de alemães extremamente traumatizado pela guerra, apesar de ter sofrido seu próprio trauma, provavelmente também carrega em seu psiquismo a dor dos avós, mesmo que – e talvez principalmente por isso – eles nunca tenham conversado a respeito. Seu comportamento peculiar para um menino da sua idade, apesar de ter se intensificado após a morte de seu pai, sempre existiu, de modo que não pode ser creditado somente a um estresse pós-traumático. O menino sempre apresentou certas fobias, dificuldades significativas na interação social e obsessão por determinados temas. Como não há, no romance, nenhuma menção a um possível transtorno psicológico responsável por essas características do pequeno Oskar, podemos supor que estas são manifestações do trauma herdado inconscientemente de seus avós, que certamente também atingiu seu pai. Como não somos apresentados diretamente a Thomas Schell Jr., somente por meio das lembranças de seus pais e filho, não podemos saber o quanto seu psiquismo também foi afetado pela catástrofe anterior ao seu nascimento. O que sabemos é que nossos antepassados nos transmitem muito mais do que apenas características físicas, e, como explica a avó de Oskar, é o que dá sentido à vida de grande parte dos indivíduos:

Quando olhava para você, minha vida fazia sentido. Até mesmo as coisas ruins faziam sentido. Elas eram necessárias para tornar você possível. [...] As vidas de meus pais fizeram sentido. A de meus avós. Até mesmo a vida de Anna. [...] Todo momento antes desse depende desse. (FOER, 2006, p. 254-255)

3.3.1 As botas pesadas de Oskar

De família judia, Jonathan Safran Foer certamente foi atingido, de alguma maneira, pelo Holocausto, que gerou um trauma profundo na comunidade judaica mundial. Talvez seus primeiros romances tenham como ponto de partida situações traumáticas com as quais os personagens precisam aprender a lidar porque o próprio autor se debate com essas questões em sua vida pessoal. Seu romance de estreia, *Everything is illuminated* – publicado nos Estados Unidos em 2002 e, no Brasil, em 2005 com o título *Tudo se ilumina* –, é um exemplo que corrobora essa hipótese. No livro, um jovem escritor judeu norte-americano que também se chama Jonathan Safran Foer parte para a Ucrânia para resgatar a história de vida de seu avô, que foi salvo dos nazistas por uma mulher misteriosa. Foer, de fato, viajou para a Ucrânia para pesquisar sobre seus antepassados enquanto cursava a faculdade. Com relação a *Extremamente alto e incrivelmente perto*, Vani (2014, p. 42) relata que uma experiência pessoal do autor também o ajudou a construir o romance:

De acordo com Chielens (2011, p. 44-45), Foer retoma na obra um episódio de sua infância que, em correspondência com a jornalista Deborah Salomon, o autor chamou de 'A Explosão'. Em 12 de agosto de 1985, o autor, então com oito anos, em uma experiência mal-sucedida no laboratório de química, viu seu experimento explodir. [...] Foer, que teve queimaduras de segundo grau em suas mãos e rosto, revela à jornalista ter ficado em trauma por cerca de três anos e que foi a sua experiência pós-traumática que o auxiliou na construção de Oskar.

Segundo Codde (2007, p. 242), no momento do acidente, Foer ficou muito assustado com a possibilidade da pele de seu rosto descascar e seus músculos ficarem expostos, o que provavelmente influenciou a construção de uma das cenas que ocorrem durante o bombardeio de Dresden, quando Thomas Schell queima as mãos com uma maçaneta incandescente devido ao calor das bombas: “segurei a maçaneta e ela arrancou a pele da minha mão, vi os músculos da minha palma, vermelhos e pulsantes, por que a segurei com a outra mão?” (FOER, 2006, p. 232). A partir disso, podemos pensar que as diversas imagens de maçanetas, que são uma constante ao

longo da obra, por meio da relação que estabelecem com o episódio diegético acima mencionado, retomam o trauma do próprio autor, demonstrando sua importância para a construção do romance.

No entanto, não cabe aqui conjecturar sobre o quanto a história pessoal do autor permeia seus livros, apenas deve-se destacar que o trauma é um assunto com o qual Foer já é familiarizado, e que a sua própria experiência na infância o ajudou a construir o protagonista do romance em estudo. Isso explica a sensibilidade do autor e a sinceridade que ele conseguiu imprimir ao desabafo de Oskar sobre o seu sofrimento:

Mesmo depois de um ano, ainda era extremamente difícil para mim fazer certas coisas, como tomar banho, por algum motivo, e entrar em elevadores, é claro. Muitas coisas me davam aflição, como pontes suspensas, germes, aviões, fogos de artifício, pessoas árabes no metrô [...], pessoas árabes em restaurantes e cafeterias e outros locais públicos, andaimes, grades de metrô e esgoto, sacolas sem dono, sapatos, pessoas de bigode, fumaça, nós, prédios altos, turbantes. Uma boa parte do tempo, tinha aquela sensação de estar no meio de um enorme oceano negro ou nas profundezas do espaço, mas não no sentido fascinante da coisa. É que tudo estava incrivelmente longe de mim. Era pior à noite. Comecei a inventar coisas e depois não consegui mais parar, como os castores, sobre os quais sei tudo. As pessoas acham que eles derrubam árvores para construir represas, mas na verdade é porque seus dentes nunca param de crescer, e se não fossem gastos no corte de todas aquelas árvores os dentes cresceriam para dentro do rosto deles, o que os mataria. O meu cérebro estava assim. (FOER, 2006, p. 47)

Assim, ao longo da obra, podemos perceber que Oskar apresenta vários sintomas de estresse pós-traumático: quadros de depressão, pânico e automutilação, como fica claro nesta passagem:

ACHO QUE ACABEI DORMINDO NO CHÃO. QUANDO ACORDEI, A MÃE ESTAVA TIRANDO A MINHA CAMISA PARA ME AJUDAR A VESTIR O PIJAMA, O QUE SIGNIFICA QUE ELA DEVE TER VISTO TODOS OS MEUS ROXOS. CONTEI ELES ONTEM À NOITE NA FRENTE DO ESPELHO E HAVIA QUARENTA E UM. ALGUNS FICARAM GRANDES, MAS A MAIORIA É PEQUENA. NÃO OS FAÇO PARA QUE ELA VEJA, MAS AINDA ASSIM QUERO QUE ELA ME PERGUNTE COMO FOI QUE ELES APARECERAM (EMBORA ELA PROVAVELMENTE SAIBA) E QUE SINTA PENA DE MIM (PORQUE ELA DEVIA PERCEBER COMO TUDO É TÃO DIFÍCIL PARA MIM) E QUE SE SINTA PÉSSIMA (PORQUE PELO MENOS UMA PARTE É CULPA DELA) E QUE PROMETA QUE NÃO VAI MORRER E ME DEIXAR SOZINHO. MAS ELA NÃO DISSE NADA. (FOER, 2006, p. 191-192)

Essa condição, também chamada de síndrome pós-traumática, é bastante comum em pessoas que vivenciaram situações extremas, e pode durar a vida inteira. Uytterschout (2008, p. 62) explica essa reação afirmando que o trauma afeta o psicológico do ser humano de uma maneira que impede a construção de memórias convencionais. Em outras palavras, a mente não pode integrar à memória aquilo que ela não compreende e, conseqüentemente, não consegue assimilar conscientemente. No entanto, essa não integração à memória não significa que a lembrança do evento traumático seja simplesmente descartada; ela é arquivada no inconsciente. Fazendo parte da memória inconsciente, a rememoração do trauma não pode ser controlada pela mente consciente, e é por essa razão que ele costuma aparecer de maneira repetitiva em forma de pesadelos, *flashbacks* e/ou alucinações. Com Oskar, o trauma retorna por meio de invenções que surgem insistentemente em sua mente e o levam a criar geringonças que poderiam ter impedido a morte de seu pai. A principal delas é uma camisa feita de alpiste, que atrairia muitos pássaros que, por sua vez, se agarrariam à roupa e carregariam aquele que a vestisse pelos céus, proporcionando uma fuga rápida de qualquer perigo. O menino simplesmente não consegue parar de inventar, e todas as suas criações têm uma estreita relação com a morte de Thomas Schell Jr.:

Às vezes penso que seria estranho se existisse um arranha-céu que se movesse para cima e para baixo enquanto seu elevador permanecesse no lugar. [...] Isso também poderia ser extremamente útil, porque se você estivesse no nonagésimo quinto andar e um avião atingisse o prédio abaixo de você, o prédio poderia levá-lo até o térreo e todo mundo se salvaria, mesmo quem tivesse esquecido a camisa de alpiste em casa naquele dia. (FOER, 2006, p. 14)

Em determinado momento da narrativa, Oskar faz uma lista das pessoas que ele mais ama:

5. *Stan* [...]
4. *Buckminster*
3. *Mãe* [...]
2. *Vó* [...]

1. *Pai* (FOER, 2006, p. 86)

Assim, não é nada surpreendente que um grande trauma se desenvolva no menino depois da perda da pessoa que ele mais amava e que um dos seus principais sintomas seja a tentativa de salvar essa pessoa, mesmo que apenas na sua imaginação.

Embora, na obra em estudo, a tradução do trauma ocorra principalmente por meio do resgate de eventos traumáticos da história contemporânea, ela também se dá em um nível intertextual com a retomada de textos literários já consagrados que lidam com a questão do trauma, como *O Tambor*, de Günter Grass – cujo narrador também se chama Oskar e, segundo Saal (2011, p. 458), assemelha-se muito ao protagonista de *Extremamente alto e incrivelmente perto* –, e, mais explicitamente, *Hamlet*, de Shakespeare.

Oskar sente-se frustrado por não conseguir externar tudo que o aflige, e esse fato encontra grande expressão na passagem em que, durante uma montagem escolar de *Hamlet*, o menino interpreta ironicamente o crânio do bobo da corte Yorick na primeira cena do quinto ato do drama shakespeariano. Nesse momento da peça, Hamlet reflete sobre a brevidade da vida e sobre a morte. Por meio desse intertexto, um romance sobre os sofrimentos do século XXI retoma uma das maiores representações da tristeza do século XVII, pois ambos refletem a dor e o desamparo humanos diante da morte, sentimentos universais. No entanto, como o próprio Oskar percebe, a despeito de ser uma das mais clássicas representações do trauma da literatura ocidental, *Hamlet* não é capaz de representar o sofrimento satisfatoriamente e falha ao tentar transmitir a verdadeira dor que um indivíduo traumatizado sente.

Naquela noite, naquele palco, por trás daquela caveira, me senti incrivelmente perto de tudo no universo, mas ao mesmo tempo extremamente sozinho. Pela primeira vez na vida, me perguntei se a vida valia todo o esforço necessário para se viver. O que, exatamente, fazia a vida valer a pena? O que há de tão horrível em permanecer morto para sempre, não sentindo nada e nem mesmo sonhando? O que há de tão especial em sentir e sonhar?
[...] E nada mais faz sentido algum. O PAI não faz sentido. A MÃE não faz sentido. A PLATEIA não faz sentido. As cadeiras dobráveis e a fumaça da

máquina de fumaça não fazem sentido. Shakespeare não faz sentido. As estrelas que eu sei que estão do outro lado do teto do ginásio não fazem sentido. (FOER, 2006, p. 161-163)

A longa peregrinação de Oskar em busca dos Black de Nova York para resolver o mistério da chave de seu pai representa simbolicamente a jornada pela qual todo indivíduo traumatizado passa na tentativa de encontrar alívio para o seu sofrimento. A primeira visita do menino é a Aaron Black, um senhor doente que não pode descer para conversar com Oskar, de forma que eles se falam apenas pelo interfone. Mas a visita que de fato inicia o ciclo dessa busca é a segunda, quando Oskar conhece Abby Black, pois é também com ela que o ciclo se fecha ao final do livro. Ao entrar na casa de Abby, Oskar presencia uma briga entre ela e o marido, a primeira das várias situações de sofrimento que o menino testemunhará ao longo dessa jornada.

Aqui, cabe analisar novamente a visita de Oskar a A. R. Black. No encontro entre o menino e o idoso, Foer apresenta uma das mais simbólicas representações do trauma em todo o romance.

Bisbilhotando pela casa do vizinho, Oskar encontra em seu quarto uma cama peculiar: “havia tudo que é tipo de coisas fascinantes de metal grudadas nela, como moedas, alfinetes e um broche onde estava escrito ROOSEVELT” (FOER, 2006, p. 178). E a razão para isso é que a cama dele estava coberta de pregos.

“Martelei um prego na cama toda manhã, desde que ela morreu! É a primeira coisa que faço ao acordar! Oito mil, seiscentos e vinte e nove pregos!” Perguntei por que, o que para mim era outra boa pergunta, porque lhe daria a chance de me dizer o quanto a amava. Ele disse “Não sei!” “Mas se você não sabe, então por que faz isso?” “Acho que ajuda! Me faz ir para frente! Sei que é tolice!” “Não acho que seja tolice.” “Pregos não são leves! Um prego é! Um punhado é! Mas eles se acumulam! [...] A cama ficou pesada! Às vezes eu acordava no meio da noite com medo de que tudo desabasse sobre o andar de baixo!” (FOER, 2006, p. 180)

Nesse excerto, podemos encontrar várias imagens simbólicas do trauma: os pregos martelados na cama para cada dia passado sem a esposa representam o sofrimento de viver com a dor da perda; a dificuldade em explicar a razão pela qual se

faz isso, uma vez que sua motivação é, certamente, inconsciente; a certeza de que essa ação o ajuda a lidar com a dor, pois a representação exterior de um trauma sempre auxilia em sua assimilação; a cama que, assim como seu sofrimento, fica a cada dia mais pesada e difícil de sustentar. Depois da morte da esposa, o Sr. Black, um homem viajado e com sede de conhecer o mundo, nunca mais saiu de casa. Ele se deixou dominar pelo trauma, e a sua cama abarrotada de pregos é um símbolo dessa incapacidade de reagir. Como já era de se esperar, Oskar compreende o comportamento do vizinho e se identifica tanto com ele que o convida para ajudá-lo na busca pela solução do mistério da chave de seu pai.

Viúvo há vinte e três anos e ainda devastado pela dor da perda de sua esposa, o Sr. Black explica a Oskar que sua relação com as guerras era ainda mais forte do que aquela que tinha com a sua esposa. Como um símbolo do século XX, a vida do Sr. Black não poderia ser diferente.

“Ela vivia me implorando para abandonar o jornalismo! Queria que eu ficasse em casa! [...] Durante a maior parte de nosso casamento, eu a tratei como se ela não tivesse importância! Voltava para casa somente entre uma guerra e outra e a deixava sozinha por meses a fio! Sempre havia guerra!” “Sabia que nos últimos três mil e quinhentos anos houve apenas duzentos e trinta anos de paz em todo o mundo civilizado?” Ele disse “Só acredito se me disser que duzentos e trinta anos foram esses! [...] E onde fica esse mundo civilizado a que você se refere!” (FOER, 2006, p. 179)

Em seguida, o Sr. Black conta o que o fez desistir de ser correspondente de guerra: “Descobri que o que eu queria era ficar em um único lugar com uma única pessoa!’ ‘Então você voltou para casa para ficar?’ ‘Escolhi ela em vez da guerra!’” (FOER, 2006, p. 179). Certamente essa é a razão pela qual a palavra que o definia foi trocada em seu índice bibliográfico:

A. R. BLACK: GUERRA

MARIDO

Algum tempo depois, Oskar retorna ao apartamento do Sr. Black e encontra um cartão para si próprio:

OSKAR SCHELL: FILHO

Unidos pelo trauma originado pela perda de uma pessoa essencial em suas vidas, A. R. Black e Oskar Schell são caracterizados por esse sofrimento. Mas, ao contrário do Sr. Black e de seus próprios avós, Oskar vai lutar para que a sua vida não seja definida por isso. Sua busca pela fechadura da chave misteriosa de seu pai é a sua jornada em busca de alívio.

Como já observado anteriormente, desde o início da narrativa, Oskar apresenta sintomas de estresse pós-traumático, reações e sentimentos que, como ele mesmo diz, deixam suas “botas pesadíssimas”. Entre essas reações, podemos citar o fato de que, ao referir-se ao 11 de setembro, Oskar o denomina como “o pior dos dias”, demonstrando, ao mesmo tempo, a sua dificuldade em lidar com o ocorrido e a sua recusa em tornar coletiva uma dor que é só sua, uma vez que a mídia do mundo inteiro refere-se ao acontecimento como “o 11 de setembro”. Isso fica ainda mais claro quando, ao pesquisar sobre os atentados de 11 de setembro na internet, Oskar

encontra páginas estrangeiras que tratam do assunto, algo que o deixa extremamente irritado:

Encontrei na Internet um bocado de vídeos de corpos caindo. Estavam em um site português, no qual havia um monte de coisas que não estavam mostrando aqui, embora tenham acontecido aqui. Quando quero tentar saber como o Pai morreu, preciso usar um programa tradutor e descobrir como se dizem as coisas em outras línguas, tipo 'setembro', que é 'Wrzesien', ou 'pessoas pulando de prédios em chamas', que é 'Menschen, die aus brennenden Gebäuden springen'. Aí eu procuro essas palavras no Google. Me deixa incrivelmente irritado saber que as pessoas do mundo todo podem saber coisas que eu não sei, porque elas aconteceram *aqui*, e aconteceram *comigo*, então deviam ser *minhas*, não? (FOER, 2006, p. 282)

Dessa maneira, Foer condena a apropriação indiscriminada de situações traumáticas por parte da mídia sem nenhum tipo de cuidado com aqueles que viveram ou foram atingidos de alguma forma por tais eventos. Com relação ao 11 de setembro, essa questão fica ainda mais em evidência, pois a imprensa do mundo todo realizou a cobertura dos ataques em tempo real, de forma que muitas famílias foram confrontadas com a morte de seus entes queridos por meio da realidade nua e crua imposta pela televisão. Por isso, é válido que o autor nos lembre que, seja na reprodução ou na representação dessas situações, é preciso ter em mente que existem pessoas que sobreviveram e que ainda estão aprendendo a lidar com a dor proveniente disso, de forma que a empatia deve sempre guiar as ações daqueles que trabalham com esse material.

Com a reação de Oskar à tragédia de Hiroshima, que será analisada mais adiante, e a metáfora da pesquisa no Google, Foer demonstra como é perigoso apropriar-se do trauma de outras pessoas e reproduzi-lo de uma forma que o torne banal e facilmente acessível. Nestes dias em que a informação dá a volta ao mundo em segundos e a televisão reproduz à exaustão cenas de morte e violência, corremos o risco de nos habituarmos à catástrofe e reagirmos a ela assim como Oskar, com indiferença e desinteresse. Assim, ainda que a dor seja sempre a mesma, tratar os eventos traumáticos como meros acontecimentos históricos que provocam sofrimento em pessoas com as quais não temos nenhuma ligação nos torna insensíveis a eles e

acaba por banalizá-los, piorando a situação daqueles que de fato passaram pelo trauma e precisam aceitar que outros se apropriem de uma dor que nem mesmo conhecem.

A pior reação traumática do menino é o fato de não conseguir revelar para a família as mensagens que seu pai deixou na secretária eletrônica antes de morrer. Sobre isso, Oskar afirma que “Aquele segredo era um buraco dentro de mim, para dentro do qual todas as coisas alegres caíam” (FOER, 2006, p. 84). Sentindo-se culpado por não ter atendido o telefone, o garoto esconde a secretária eletrônica em seu armário e compra uma nova, idêntica, para pôr em seu lugar.

Comprei um telefone exatamente igual, corri para casa e gravei nele a saudação do nosso telefone anterior. Enrolei o telefone velho no cachecol que a Vó nunca conseguiu terminar por causa do meu segredo, botei ele dentro de uma sacola de compras, depois a sacola em uma caixa, depois a caixa em outra caixa e depois essa caixa debaixo de um monte de coisas no meu armário [...]. (FOER, 2006, p. 80)

No entanto, a necessidade de colocar para fora esse sofrimento faz com que o menino confeccione pulseiras para sua mãe com as mensagens de seu pai: utilizando código Morse, Oskar usa diferentes tamanhos de contas para codificar os recados deixados por Thomas Schell Jr., transformando, ele mesmo, seu trauma em arte.

Quanto à pulseira que a Mãe usou no funeral, o que fiz foi converter a última mensagem de voz do Pai em código Morse e depois usar contas azul-celeste para os silêncios, contas marrons para intervalos entre as letras, contas violeta para intervalos entre palavras e trechos de linha curtos e compridos entre as contas para representar os bipes curtos e compridos [...]. (FOER, 2006, p. 46)

Dessa forma, ainda que Oskar tente esconder as mensagens do pai, é inevitável pensar que o menino “quase deseja que alguém decifre seu código e, ao fazê-lo, livre-o de seu segredo”⁶ (UYTTERSCHOUT, 2008, p. 71).

⁶ Tradução nossa do seguinte trecho: “[...] almost wishes for someone to crack his code and in so doing, unburden him of his secret”.

Uma das maneiras que Oskar encontra de sentir-se melhor depois do “pior dos dias” é escrever cartas para personalidades que ele admira, como, por exemplo, Stephen Hawking. As cartas enviadas e as respostas recebidas são uma constante ao longo da narrativa. Dessa forma, o autor deixa claro que a comunicação é uma maneira de aliviar o sofrimento, mas a impossibilidade de comunicá-lo é o fio condutor do romance, uma vez que, ainda que escrevam incessantemente sobre suas vidas, nenhum dos três narradores consegue comunicar plenamente seu sofrimento para as pessoas mais próximas. Assim, não é surpreendente que Oskar decida livrar-se de seu fardo pedindo o perdão de pessoas que não teriam motivo algum para perdoá-lo pelo que quer que fosse, como neste diálogo com William Black:

Perguntei “Você me perdoa?”
“Se eu perdoe você?”
“É.”
“Por não ter sido capaz de atender?”
“Por não ter sido capaz de contar para ninguém.”
Ele disse “Perdoe.” (FOER, 2006, p. 334)

Oskar apenas conta a seu avô sobre as mensagens de seu pai na secretária eletrônica porque não sabia nada do parentesco entre eles e nunca tivera contato com aquele homem antes. Da mesma forma, sua avó nunca conversara com o menino sobre seu passado em Dresden, e Oskar, por sua vez, nunca demonstrara interesse ou curiosidade a respeito disso. Thomas, o avô de Oskar, também não era capaz de dividir suas lembranças. Além de não falar mais desde o dia do bombardeio, abandonou a família, e, apesar de ter escrito centenas de cartas para o filho, enviou de fato apenas uma. Como aponta Saal (2011, p. 464), “os personagens de Foer são incapazes de atender para as dores uns dos outros, de tolerar a descrição de um trauma que não o deles próprios, muito menos de reconhecer sua própria vulnerabilidade na vulnerabilidade dos outros”⁷.

⁷ Tradução nossa baseada no seguinte trecho: “Foer’s characters are incapable of listening to each other’s wounds, of tolerating an account of trauma other than their own, let alone of recognizing their own vulnerability in the vulnerability of others”.

Uma vez que, no nível diegético, essa comunicação não ocorre, ela é, então, direcionada para o leitor, que é quem deve dar sentido às experiências traumáticas de Oskar e seus avós e perceber aquilo que as liga e, ao mesmo tempo, as torna únicas para cada um dos personagens.

O amadurecimento de Oskar é visível quando a história começa a se aproximar de seu desfecho: enquanto, na sua primeira visita, ele não achou seguro subir ao nono andar do edifício de Aaron Black, preferindo conversar com ele pelo interfone, em uma de suas últimas visitas, Oskar sobe ao 86º andar do Empire State Building – que possuía o título de maior prédio do mundo até a construção do World Trade Center – para encontrar Ruth Black. Dessa forma, podemos concluir que a caçada aos Black, assim como as expedições de reconhecimento elaboradas por Thomas Schell Jr., transformou Oskar em uma pessoa mais confiante e corajosa e menos frágil, auxiliando-o enormemente na superação do trauma gerado pela perda de seu pai.

Ao fim do romance, é na história de Oskar que Foer apresenta a melhor solução para o trauma. Depois de resolver o mistério da chave, livrar-se da culpa por não ter atendido às últimas ligações de seu pai e finalmente verbalizar seu trauma, Oskar faz as pazes com sua mãe e aceita o novo namorado dela como uma figura paterna, reconstruindo seu núcleo familiar. Como afirma Saal (2011, p. 471), “O amor como veículo de empatia transgeracional desponta como a principal lição do romance”⁸. Foer busca demonstrar que é por meio do amor que todo o mal pode ser sanado, que todos os traumas podem encontrar alívio e consolo. Entretanto, é preciso lembrar que os avós de Oskar não conseguem provar desse remédio. Eles terminam no aeroporto, longe de qualquer coisa que possa constituir uma família, perdidos em um não lugar.

[...] a imagem final de Oskar protegido e acolhido, no entanto, nos proporciona, se não a certeza, no mínimo a sensação de segurança e inocência recuperadas. Esse sentimento é ainda mais realçado pela revelação final de que, na verdade,

⁸ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Love as the vehicle for transgenerational empathy stands as the novel’s central lesson”.

Oskar sempre estivera seguro ao longo de sua jornada, cuidadosamente vigiado por sua mãe e seu avô.⁹ (SAAL, 2011, p. 472)

Essa conclusão pode parecer falsa ou até mesmo irresponsável, pois um final feliz é uma maneira inverossímil de lidar com o trauma, uma vez que, como todos sabemos, por mais que seja elaborado e tratado, um trauma nunca terá um final feliz. Por questões éticas, em respeito aos indivíduos traumatizados e para evitar a banalização de um assunto tão delicado, a representação precisa sempre manter todo o drama e o lado sombrio dessas experiências. Mas, ainda que de forma mais discreta ao final do romance, Foer consegue fazer isso. Saal (2011, p. 473) explica como:

A voz de Oskar talvez soe como a mais alta no final, mas abaixo dela ainda podemos – se assim escolhermos – distinguir estas outras vozes assombrando o texto, desafiando essa final e fácil apropriação: as vozes distantes dos avós Schell e, acima delas, a voz emudecida de Simon Goldberg.¹⁰

Utilizando três vozes narrativas diferentes, Foer consegue passar uma importante mensagem de esperança para o leitor a partir da história de Oskar e, ao mesmo tempo, insistir na dificuldade em lidar com o trauma e demonstrar a persistência do sofrimento na vida daqueles atingidos por ele.

Ao fim de sua jornada, Oskar visita 27 moradores de Nova York de sobrenome Black. Enquanto algumas dessas pessoas transformam-se em personagens relevantes para a trama, outras são apenas citadas. O que todas elas têm em comum é o fato de levarem o pequeno Oskar a perceber que cada indivíduo tem uma dor particular que gera o mesmo tipo de sofrimento, que cada pessoa possui uma maneira diferente de lidar com isso e que tal fato não impede nenhum deles de seguir suas vidas, com as felicidades e tristezas inerentes a elas. Dessa forma, o menino compreende que

⁹ Tradução nossa do seguinte trecho: “[...] the concluding image of Oskar safely tucked away nonetheless provides us, if not with the certainty then at least with the feeling of recuperated safety and innocence. This feeling is further enhanced by the concluding revelation that Oskar had in fact been safe all through his journey, carefully watched over by his mother and grandfather.”

¹⁰ Tradução nossa do seguinte trecho: “Oskar’s voice might sound the loudest at the end, but underneath it we can – if we choose to – still decipher those other voices haunting the text, defying closure and facile appropriation: the distant voices of Grandma and Grandpa Schell and, above all, the muted voice of Simon Goldberg.”

também precisa aceitar sua dor e encontrar a melhor forma de encará-la, para, assim como todo mundo, seguir em frente. E essa lição é ainda mais importante do que qualquer objeto que seu pai poderia ter lhe deixado atrás da fechadura aberta pela chave de William Black.

3.3.2 As portas trancadas de Dresden

Dresden é descrita como uma cidadezinha no meio da Europa, um cenário idílico de uma infância feliz e tranquila. Não há menção ao fato de a cidade ser, na época, um importante ponto de transporte e comunicação militar e um grande centro industrial nazista. Segundo Saal (2011, p. 466), na malha ferroviária de Dresden também passavam trens levando prisioneiros aos campos de concentração, e isso tampouco é mencionado no romance. As poucas e evasivas menções à guerra geram, no nível diegético, a falta de motivação para um ataque a Dresden e sua consequente incompreensibilidade. Ainda que possa constituir um apoio da parte do autor àqueles que defendem que o bombardeio constituiu um crime de guerra, um genocídio orquestrado pelos Aliados, tal estratégia literária é muito interessante. Ao retratar uma Dresden distante da guerra, alheia às suas ações e consequências, Foer eleva ao máximo o desamparo e a profunda dificuldade em compreender a catástrofe por parte dos personagens, proporcionando ao leitor um retrato fiel da condição psicológica inicial gerada pelo trauma.

Mas, no nível não diegético, podemos afirmar que a perplexidade e a confusão também atingiram em cheio os moradores da cidade atacada, afetando-os profundamente, como defende Sebald (2011, p. 31):

Com o que nós sabemos hoje sobre a queda de Dresden, parece-nos improvável que alguém que estivesse sobre o terraço Brühl na época, coberto de centelhas e vendo o panorama da cidade incandescente, pudesse escapar daí com o juízo intacto. [...] Consumindo dentro de poucas horas todos os seus prédios e

árvores, seus moradores, os animais domésticos, os equipamentos e as instalações de toda espécie, a morte pelo fogo de uma cidade inteira tinha que resultar numa sobrecarga e paralisia da capacidade de pensar e de sentir daqueles que conseguiram se salvar.

A urgência e a enorme necessidade dos avós de Oskar de comunicar o trauma que os atingiu na juventude não são o suficiente para tornar essa tarefa possível. Suas cartas e memórias transmitem apenas a incapacidade da representação. Ambos tentam contar a mesma história, como aponta Saal (2011, p. 458): a destruição de sua cidade natal, a morte de Anna Schmidt, que era irmã da avó e noiva do avô de Oskar, o insucesso de seu casamento e a morte de seu filho nos atentados do 11 de setembro. No entanto, ao contrário da história de Oskar, que é bem estruturada e possui um propósito (compreender o legado deixado por seu pai), seus avós constroem narrativas confusas que não conseguem retratar de maneira coerente como eram seus mundos antes que eles fossem destruídos duas vezes: primeiro em Dresden e depois em Nova York. O resultado é uma narrativa tão fragmentada quanto os destroços desse mundo que eles tentam com todas as forças reconstruir, tarefa em que falham miseravelmente.

Thomas Schell só consegue de fato relatar suas memórias do dia fatídico na única carta que envia a seu filho, quando este conta quinze anos. Para construir esse episódio, Foer apresenta uma narrativa que, com sua evidente ficcionalização, ajuda o leitor a compreender melhor a forma como um indivíduo traumatizado tenta assimilar aquele acontecimento. Como aponta Saal (2011, p. 466), o testemunho do avô de Oskar soa como um cataclismo bíblico, uma tragédia ocasionada não pela guerra, mas por uma força sobre-humana. Essa foi uma sábia estratégia do autor, pois, de fato, o evento traumático, devido ao seu impacto devastador, assume um caráter quase divino aos olhos do indivíduo traumatizado, uma vez que escapa à sua compreensão e ao seu controle.

Depois de proteger-se das primeiras bombas em um abrigo com seus pais e vizinhos, Thomas Schell decide ir atrás de sua amada Anna, ideia com a qual seus pais não concordam:

eu disse aos meus pais que precisava encontrar Anna, minha mãe me mandou ficar junto com eles, [...] meu pai implorou que eu ficasse [...]. Meu pai gritou comigo, era a primeira vez que ele gritava comigo, [...] ele me bateu no rosto, era a primeira vez que ele me batia, foi a última vez que vi meus pais. (FOER, 2006, p. 232)

Após essa despedida também traumática, o avô de Oskar segue pela cidade em chamuscas e chega ao zoológico. Nesse instante, tem início o ápice da tragédia. Ele encontra as jaulas arrombadas e vários animais espalhados pelo terreno, em agonia. Um dos tratadores, cego devido às explosões, pede a sua ajuda:

ele me entregou seu rifle e disse “Você precisa encontrar os carnívoros”, eu disse a ele [...] que não sabia quais eram carnívoros ou não, ele disse “Atire em tudo”, não sei quantos animais matei, matei um elefante, [...] Matei um símio [...], matei dois leões, estavam em pé um ao lado do outro, voltados para o oeste, será que eram parentes, será que eram amigos, será que os leões amam? Matei um ursinho que tentava escalar um imenso urso morto, será que estava escalando por cima de um de seus pais? Matei um camelo com doze balas, suspeitei não ser um carnívoro, mas eu estava matando tudo, tudo precisava ser morto, um rinoceronte estava batendo a cabeça em uma pedra repetidas vezes, como se quisesse acabar com seu sofrimento, ou para provocar o próprio sofrimento, [...] matei-o, matei uma zebra, matei uma girafa, deixei vermelha a água do tanque do leão-marinho, um símio se aproximou de mim, era o símio que eu tinha matado antes, achei que tinha matado ele [...]. Atirei de novo, onde achei que ficava o seu coração, ele olhou para mim, tive certeza de ver em seus olhos uma forma de compreensão, mas não vi perdão, [...] mais tarde vi urubus se esbaldando na carnificina humana e culpei a mim mesmo por tudo. (FOER, 2006, p. 233-234)

É interessante perceber como as reações dos animais são humanizadas por Thomas Schell, fazendo com que ele se sinta culpado tanto pela morte dos bichos quanto pela morte das pessoas de Dresden.

No plano histórico, é possível encontrar depoimentos de sobreviventes que testemunharam a devastação de zoológicos durante os bombardeios das cidades alemãs na guerra. Sebald (2011, p. 83-84), por exemplo, baseado em um desses testemunhos, escreve sobre a destruição do zoológico de Berlim:

Bombas incendiárias e botijões de fósforo puseram fogo em quinze construções do zoológico. A casa dos antílopes e das feras, o prédio da administração e o casarão do diretor foram completamente incendiados, a casa dos macacos, o prédio de quarentena, o restaurante principal e o templo hindu dos elefantes,

seriamente danificados ou destruídos. Um terço dos 2 mil animais que ainda restavam depois da evacuação morreu. Veados e macacos se soltaram, pássaros escaparam pelos tetos de vidro quebrados [...]. Nos dias seguintes, uma mina aérea arrasa o precioso edifício de três andares do aquário e o pavilhão de trinta metros de comprimento dos crocodilos, juntamente com a paisagem artificial de mata virgem. Agora encontravam-se lá, [...] entre blocos de cimento, terra, cacos de vidro, palmeiras e troncos de árvore derrubados, lagartos gigantes se contorcendo de dor na água rasa ou caindo pela escada de visitantes; enquanto, no fundo, pela abertura de uma porta escancarada pela explosão, penetrava o clarão vermelho do fogo de Berlim que sucumbia.

Por alguma razão – talvez por acharem que, de certa forma, mereciam aquele castigo, uma vez que tinham atacado primeiro, como defende Sebald (2011, p. 93): “A maioria dos alemães sabe hoje, ao menos é o que se espera, que nós mesmos provocamos a destruição das cidades em que vivíamos” –, o povo alemão transformou o bombardeio de suas cidades em uma espécie de tabu. Como veremos em seguida, um véu de silêncio envolveu o assunto. Assim, compreende-se que, na sociedade alemã, os relatos acerca do sofrimento dos animais durante os bombardeios, de certa forma, ocupavam o lugar dos testemunhos do sofrimento humano, uma vez que estes eram censurados. Por isso, também podemos entender o relato de Thomas Schell como uma metáfora. Relatar o sofrimento dos animais e humanizá-los é menos doloroso do que admitir que a tragédia humana foi ainda maior.

Conforme Sebald (2011), a admirável e frenética reconstrução das cidades alemãs logo após a guerra impulsionou as pessoas para o futuro, não deixando espaço para que elas pensassem a respeito da tragédia pela qual tinham passado, e impediu a assimilação daqueles eventos na consciência coletiva alemã. Esse silêncio inviolável se estendeu para diversos discursos, desde as conversas em família até a historiografia. Como defende o autor, a catástrofe provocada pelos bombardeios transformou-se em um segredo “que uniu os alemães nos anos após a guerra e ainda hoje os une com força maior do que qualquer objetivo positivo” (SEBALD, 2011, p. 21).

Os atentados de 11 de setembro, por outro lado, foram extremamente exibidos e comentados em toda a sociedade americana e na imprensa do mundo todo. Talvez isso explique por que os avós de Oskar mergulharam no silêncio enquanto o menino

conseguiu exteriorizar seu sofrimento, ainda que com muita dificuldade, como mostram os trechos abaixo, em que o primeiro é um comentário da avó de Oskar sobre o enterro de seu filho e o segundo é um diálogo entre o menino e seu avô:

Quando chegamos ao túmulo e eles baixaram o caixão, você emitiu um ruído como o de um animal. Eu nunca tinha escutado nada parecido. Você era um animal ferido. O ruído continua em meus ouvidos. Era o que eu tinha procurado durante quarenta anos, queria que a minha vida e a história da minha vida fossem aquilo. [...] Todos os meus ruídos estavam presos dentro de mim. (FOER, 2006, p. 255)

Você sempre foi mudo?” Ele abriu a mão direita. “Então por que não fala?” Ele escreveu “Não consigo.” “Suas cordas vocais estão rompidas ou algo assim?” “Algo está rompido.” [...] “Você tenta falar?” “Sei o que vai acontecer.” “O quê?” Ele voltou as páginas e apontou para “Não consigo”. [...] “Tente dizer alguma coisa.” [...] Ele abriu a boca e pôs os dedos na garganta. Os dedos se agitaram, [...] mas não saiu nenhum som, nem mesmo um som feio ou de respiração. (FOER, 2006, p. 283)

Assim, não é nada surpreendente que, como consequência da terrível catástrofe que presenciou, o avô de Oskar tenha perdido a capacidade de falar. Ao longo da narrativa, ele explica que, inicialmente, a primeira palavra que ele se tornou incapaz de pronunciar foi “Anna”, o nome de sua noiva que faleceu durante o bombardeio de Dresden.

A meu filho que ainda não nasceu: não fui sempre mudo, costumava falar e falar e falar e falar, não conseguia manter a boca fechada, o silêncio se apoderou de mim como um câncer, era uma das minhas primeiras refeições na América, tentei dizer ao garçom: “O modo como você acabou de me passar essa faca me lembra...”, mas não consegui terminar a frase, o nome dela não vinha, tentei mais uma vez, não vinha, ela estava presa dentro de mim, que estranho, pensei, que frustrante, que patético, que triste, peguei uma caneta do meu bolso e escrevi “Anna” no guardanapo [...] Perdi “aqui” certa tarde com os cães no parque, perdi “bom” quando o barbeiro me virou de frente para o espelho, perdi “vergonha” e “envergonhar” ao mesmo tempo [...] perdi até mesmo “perda”. [...] fui a um estúdio de tatuagem e mandei escrever SIM na palma da mão esquerda e NÃO na palma direita, o que posso dizer, minha vida não se tornou uma maravilha mas se tornou viável [...] é claro, nunca pensei em mim como uma pessoa quieta, que dirá calada, nunca pensei nas coisas, tudo mudou, o vão que se encravou entre mim e minha felicidade não foi o mundo, não foram as bombas e prédios em chamas, fui eu, meu pensamento, o câncer de jamais superar [...] e depois perdi “eu” e meu silêncio se tornou completo. (FOER, 2006, p. 27-29)

Com a evolução da afasia de Thomas Schell, a última palavra perdida é “eu”, o que nos leva a concluir que o trauma o atingiu tão profundamente que o fez calar-se a

respeito de tudo, até de si mesmo. Segundo Orlandi (2007, p. 33), a fala “supõe [...] a transformação da matéria significativa por excelência (silêncio) em significados apreensíveis, verbalizáveis”. Dessa forma, aquilo que não pode ser transformado em algo apreensível deve ser mantido em silêncio. Assim, compreendemos que, por não poder traduzir satisfatoriamente um acontecimento onipresente em seus pensamentos, Thomas Schell optou por calar-se a respeito de tudo.

Quando achei que estava morrendo na base da ponte Loschwitz, um único pensamento ocupava minha mente: *Continue pensando*. O pensamento me manteria vivo. Mas agora estou vivo e o pensamento está me matando. Penso, penso e penso. Não consigo parar de pensar naquela noite, os grupos de sinalizadores vermelhos, o céu como água negra, e em como eu tinha tudo poucas horas antes de perder tudo. (FOER, 2006, p. 236-237)

Desprovido da fala, o avô de Oskar recorre à escrita, pois, conforme Orlandi (2007, p. 83), a escrita possui uma relação especial com o silêncio, uma vez que “permite que se signifique em silêncio”. Na casa de Thomas Schell, os cadernos por meio dos quais ele se comunica preenchem todos os cantos, há inscrições até mesmo nas paredes. No entanto, nem mesmo a escrita permite que ele comunique seu sofrimento de maneira satisfatória. Na única carta que envia ao filho, Thomas Schell não consegue despertar a compaixão do garoto. O rapaz faz marcações em tinta vermelha em alguns trechos da narrativa com o intuito de corrigir erros gramaticais, o que dá a impressão de que ele não tem interesse pelo conteúdo dramático da carta. Esta falta de empatia que impede a comunicação do trauma se repete na visita frustrada de Thomas Schell Jr. ao pai e é uma constante ao longo de todo o romance.

Além disso, nessa mesma carta, ao relatar as atitudes que tomou logo após o bombardeio, o avô de Oskar menciona que procurou por “meus pais, Anna e você” (FOER, 2006, p. 236), referindo-se ao filho que sua namorada esperava na época. No entanto, o filho para o qual a carta foi enviada foi Thomas Schell Jr., que circula o pronome “você” com caneta vermelha. Essa estratégia, além de retratar a confusão temporal que afeta muitos indivíduos traumatizados, também demonstra a sutileza do autor ao retratar um tema tão complexo. É preciso mais do que deter-se nas imagens

ao longo do romance, uma vez que elas são o seu elemento mais eloquente; são os detalhes da narrativa que guardam toda a complexidade do romance.

Da mesma maneira, a avó de Oskar esforça-se tanto para manter sua história enterrada que nem mesmo seu nome ficamos sabendo: ela é chamada apenas de “Vó”. Sua identidade se foi junto com o desastre que dizimou sua família: “Pensei nas paredes da casa onde cresci. Minhas impressões digitais. Quando as paredes desmoronaram, minhas impressões digitais desmoronaram” (FOER, 2006, p. 249). Assim como o marido, não consegue falar a respeito de seu trauma. Ao ganhar uma máquina de escrever para narrar a história da sua vida, tudo o que ela consegue fazer é preencher as páginas com espaços em branco. Enquanto o avô perde totalmente a capacidade da fala, a avó é incapaz de escrever e de falar sobre o ocorrido. Depois de tantos anos, nenhum dos dois consegue assimilar e representar o evento traumático de maneira satisfatória. Ambos estão perdidos na opressão do silêncio, e é isso que os mantém unidos.

Os avós de Oskar se reencontram em uma padaria de Nova York alguns anos depois do desastre em sua cidade natal. Ambos estão completamente sozinhos, pois foram os únicos sobreviventes de suas respectivas famílias. Thomas Schell é reconhecido por aquela que seria sua cunhada, e, após um diálogo silencioso e desesperado, os dois se casam quase que imediatamente. Shoshana Felman (2000, p. 56) conta a história de um dos testemunhos em vídeo que fazem parte da Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies da Universidade de Yale cuja semelhança com a história dos avós de Oskar é inegável: uma moça perde toda a sua família na guerra e, no fim do conflito, reencontra o rapaz com quem ela havia recém-casado antes da catástrofe, descobrindo que ele, por sua vez, também era o único sobrevivente de sua família. Felman (2000) transcreve parte do testemunho da mulher:

O homem com quem me casei e o homem que ele se tornou depois da guerra não eram a mesma pessoa. E tenho certeza de que eu também não era mais a mesma pessoa (...) mas tínhamos, de alguma forma, necessidade um do outro, pois ele sabia quem eu era, *ele era a única pessoa que sabia* (...) Ele sabia quem eu era e eu sabia quem ele era (...). (Fortunoff, T58)

É exatamente o mesmo motivo que mantém os avós de Oskar unidos, mas também é aquilo que os separa. Quando passaram a morar juntos, ambos sentiam-se tão incomodados com a presença um do outro que designaram “Lugares Nada” no apartamento que dividiam. Aquele que entrasse nesses locais, desaparecia enquanto estivesse nele, não devendo ser incomodado e nem mesmo olhado pelo outro. Afinal, ainda que compartilhassem o sofrimento, atestar a existência um do outro a todo instante era o mesmo que ser lembrado continuamente da catástrofe pela qual passaram juntos.

Thomas Schell tem ainda mais dificuldade para lidar com o seu sofrimento do que a sua companheira. Retomando alguns conceitos freudianos, podemos dizer que o avô de Oskar transformou seu luto em uma profunda e insistente melancolia. Citando Freud (1982, p. 197), Lombardi (2013, p. 215) explica que o luto “é normalmente uma reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração como pátria, liberdade, um ideal etc.”. Mas, para algumas pessoas, como consequência de um processo inconsciente, o luto transforma-se em melancolia. Como explica Lombardi (2013, p. 215), quando a melancolia “substitui o luto, entram em jogo distúrbios, elementos patológicos dolorosos voltados contra o sujeito e contra os objetos de suas relações afetivas”. Entre tais distúrbios, destacam-se, para o objetivo deste trabalho, a “perda da disposição em amar” e “um impedimento de qualquer capacidade” (FREUD, 1982, p. 350, apud LOMBARDI, 2013, p. 215). Além da fala, Thomas Schell também perdeu a capacidade de se relacionar afetivamente. Isso fica evidente quando a avó de Oskar, que acreditava que engravidar seria uma forma de preencher o vazio que sentia, anuncia que espera um filho dele. Transtornado, Thomas Schell a abandona, retornando somente depois da morte do filho que ele mal chegou a conhecer.

Quando sua mãe me encontrou na padaria da Broadway eu quis contar tudo para ela, se eu tivesse conseguido, talvez nossa vida pudesse ter sido diferente, talvez eu estivesse aí com vocês e não aqui. Talvez se eu tivesse dito “Perdi um bebê”, se tivesse dito “Tenho tanto medo de perder algo que amo que me recuso a amar qualquer coisa”, talvez isso pudesse tornar possível o impossível. Talvez, mas não consegui, eu tinha enterrado muita coisa dentro de mim, fundo demais. [...] Estou sentado nessa biblioteca, a milhares de quilômetros da minha vida,

[...]. Como aquele rapaz fazendo amor atrás do galpão se tornou este homem escrevendo esta carta nessa mesa? (FOER, 2006, p. 237-238)

Depois de saber da gravidez, o avô de Oskar retorna para Dresden, pois não consegue se desligar da vida que poderia ter tido se a guerra não tivesse levado embora a mulher que ele amava e o filho que ela esperava: “me desculpe por tudo. Por ter dito adeus a Anna quando talvez pudesse ter salvo as duas, ela e nossa ideia, ou pelo menos morrido com elas” (FOER, 2006, p. 148).

Depois de décadas vivendo na Alemanha, ao voltar para Nova York, Thomas Schell faz uma ligação para a avó de Oskar, e, por não conseguir falar, utiliza as teclas alfanuméricas do telefone. Obviamente, sua esposa não consegue compreender a mensagem, pois os sons dos números são iguais. Eles são reproduzidos na narrativa em duas páginas inteiras, e, sem um narrador onisciente para decifrar o código, aquilo que Thomas Schell tentou comunicar permanece um mistério para o leitor. No texto original em inglês, as únicas palavras que podem ser codificadas são “love” e “death”, deixando claro que, mesmo quando não consegue utilizar as palavras, o avô de Oskar procura desesperadamente expressar seu trauma, mas nunca obtém sucesso.

Quando retorna para Nova York, Thomas Schell conhece Oskar, seu neto, que, acreditando que o avô não passa de um inquilino do quarto de hóspedes da casa da avó, mostra para ele as mensagens que seu pai havia deixado na secretária eletrônica no “pior dos dias”. Depois de ouvir a última mensagem do filho, Thomas Schell parece sentir uma necessidade absurda de conversar com ele, como nunca foi capaz de fazer. Assim, o avô de Oskar começa a escrever sobre como se sente em relação ao neto e, em seguida, em relação à sua esposa, mas fica tão ansioso e desesperado que as palavras começam a se unir e, posteriormente, se sobrepõem umas às outras, tornando o texto ininteligível. Nem mesmo a comunicação escrita, a única que lhe restou, é capaz de traduzir seu sofrimento. Ao fim do capítulo, a página é apenas um borrão de tinta preta. Com esse recurso, como aponta Uytterschout (2008, p. 71), Foer envolve ativamente o leitor no processo de compreensão do trauma, tornando objetivo algo que só é sentido subjetivamente.

Por servir como base para o único testemunho direto de uma situação traumática em todo o romance, é possível apontar que, para Foer, a catástrofe que aconteceu em Dresden no século passado é um gatilho simbólico essencial para a representação da tragédia ocorrida em 2001. Ao lançar mão desse recurso, podemos inferir que o autor busca demonstrar a universalidade do sofrimento, enfatizando que aqueles que um dia provocaram a dor podem vir a sofrê-la. Isso fica claro quando refletimos sobre os executores do bombardeio de Dresden no plano não diegético: a Força Aérea Real britânica e, cabe ressaltar, a Força Aérea do Exército dos Estados Unidos da América. Já no plano diegético, os ataques terroristas às Torres Gêmeas devastam uma família que, apesar de possuir origens alemãs, é essencialmente americana. Obviamente, com isso, não se busca justificar qualquer uma das violências, mas sim enfatizar o caráter universal do trauma e a vulnerabilidade de todas as nações. Tal intenção também explica o comentário acrescentado por Foer à entrevista de Kinue Tomoyasu, sobrevivente de Hiroshima: se todos percebessem que estamos no mesmo barco, sempre à mercê das tragédias (naturais ou não), os homens se esforçariam para manter a paz e poupar os outros e, conseqüentemente, a si mesmos.

3.3.3 Hiroshima e Holocausto

Embora o 11 de setembro e o bombardeio de Dresden sejam os principais eventos históricos retomados para retratar o trauma em *Extremamente alto e incrivelmente perto*, o Holocausto e o lançamento de bombas atômicas contra a cidade de Hiroshima durante a Segunda Guerra Mundial também fazem uma breve aparição ao longo do romance.

A tragédia da cidade japonesa de Hiroshima entra na trama quando, em determinado momento do texto, Oskar apresenta na escola uma entrevista com um sobrevivente da bomba atômica. Ao final da gravação, há o seguinte diálogo:

ENTREVISTADOR. Deve ser difícil falar dessas coisas.

TOMOYASU. Quando ouvi dizer que sua organização estava colhendo testemunhos, eu soube que precisava vir. Ela morreu em meus braços, dizendo 'Não quero morrer'. A morte é assim. Não importa que uniforme os soldados estão vestindo. Não importa a eficiência das armas. Achei que se todo mundo pudesse ver o que vi, nunca mais teríamos guerras. (FOER, 2006, p. 208)

Ao fim dessa entrevista impactante, em meio ao choro das meninas e ao desconforto do professor, as reflexões de Oskar concentram-se em análises físicas e químicas da bomba e seu potencial de destruição, sem mencionar nenhuma vez o sofrimento daqueles que foram dizimados por ela e o de seus familiares. Analisada de um ponto de vista psicológico, a reação de Oskar pode ser explicada como uma tentativa de se manter emocionalmente distante de eventos traumáticos como aquele que ele próprio vivenciou, para manter-se protegido da dor e não precisar pensar ou falar sobre ela.

Segundo Saal (2011, p. 461), toda a entrevista do sobrevivente Kinue Tomoyasu foi retirada da internet, exceto as últimas linhas, que foram adicionadas por Foer posteriormente. Essa intervenção do autor em um testemunho histórico, além de demonstrar a estreita relação entre a História e a ficção, tem a intenção de enfatizar a universalidade do sofrimento provocado pelas situações traumáticas e também o desejo de que esse sofrimento conduza o mundo em direção à não violência, possibilidade ainda não realizada, como demonstra o drama do próprio Oskar.

Ao abordar, ao longo do romance, esses dois terríveis bombardeios que tiveram lugar durante a Segunda Guerra Mundial, Foer abre espaço para que o Holocausto – considerado por muitos como o maior trauma da famosa era dos extremos – faça uma aparição fantasmagórica no romance, como o eco de um passado distante que nunca termina de reverberar. Como afirma Seligmann-Silva (2000, p. 75), “Esse *evento-limite*, a catástrofe, por excelência, da Humanidade [...], reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação”. Assim, a retomada desse acontecimento na narrativa tem a função de lembrar o leitor de que todos os traumas são, por fim, um só, e suscitam os mesmos cuidados éticos e estéticos no momento de

sua representação.

O Holocausto é retomado mais diretamente a partir da figura de Simon Goldberg, judeu que se esconde na biblioteca do bisavô de Oskar em Dresden durante a guerra. Depois, do campo de concentração de Westerbork, Goldberg envia uma carta para Thomas Schell, e, cinquenta anos mais tarde, eles possivelmente se reencontram em uma livraria de Nova York. Não fica claro se o homem era mesmo o judeu ou se era apenas uma alucinação do cérebro traumatizado de Thomas Schell.

[...] no final do corredor avistei um homem que achei que pudesse ser Simon Goldberg, [...] quanto mais olhava para ele, maior a minha dúvida, maior meu desejo de que fosse mesmo ele, será que tinha sido levado para trabalhar e não para morrer? [...] me aproximei dele. 'Eu não falo', escrevi, 'lamento'. Ele me envolveu com os braços e apertou, pude sentir seu coração batendo contra o meu coração, estavam tentando bater em uníssono [...]. (FOER, 2006, p. 308)

É possível perceber certo sentimento de culpa por parte de Thomas Schell, que deseja ardentemente que o amigo tenha sobrevivido. O abraço entre eles pode representar um pedido de desculpas e a concessão do perdão, e a imagem de seus corações batendo juntos é profundamente simbólica: um alemão e um judeu unidos por aquilo que conecta todos os seres humanos – os sentimentos. Nesse momento, Foer nos lembra que as tragédias não surgem do nada, elas são consequências da ação humana, e de que as vítimas de alguns sempre serão os algozes de outros. Como aponta Saal (2011, p. 469), “judeus são destruídos por alemães, que são bombardeados por americanos, que são bombardeados por muçulmanos, que são bombardeados por americanos e alemães, e assim por diante”¹¹.

Pode-se considerar um exagero do autor a culpa que Thomas Schell sente pelo sofrimento de seu amigo judeu. Afinal, a maior parte do povo alemão não participou ativamente do extermínio de judeus e outras minorias. No entanto, não se pode deixar de concordar com a seguinte reflexão de Ricoeur (2007, p. 481):

¹¹ Tradução nossa do seguinte trecho: “Jews are destroyed by Germans, who are bombed by Americans, who are bombed by Muslims, who are bombed by Americans and Germans, and so forth”.

Cabe distinguir [...] a culpabilidade política dos cidadãos, assim como dos homens políticos, da responsabilidade criminal que pode ser julgada pelos tribunais e, portanto, dos procedimentos penais que regem o curso dos processos. Ela resulta do pertencimento de fato dos cidadãos ao corpo político em nome do qual os crimes foram cometidos. Nesse sentido, ela pode ser dita coletiva, com a condição de não ser criminalizada: a noção de povo criminoso deve ser expressamente rejeitada. Mas esse tipo de culpabilidade engaja os membros da comunidade política independentemente de seus atos individuais ou de seu grau de aquiescência à política do Estado. Quem usufruiu os benefícios da ordem pública deve, de certo modo, responder pelos males criados pelo Estado do qual faz parte.

O sofrimento, infelizmente, é inerente à condição humana, independentemente de raça, nacionalidade ou religião. É essa percepção que, segundo Foer, deveria levar ao fim das tragédias perpetradas pelos humanos contra seus semelhantes. A própria atitude do autor corrobora essa ideia: de origem judaica, Foer retrata de forma sensível em seu romance um massacre contra os alemães, algozes de seu próprio povo.

4 EXTREMAMENTE ALTO E INCRIVELMENTE PERTO: UMA FICÇÃO PÓS-MODERNA

O pós-modernismo não é apenas um dos termos utilizados para se referir ao contemporâneo. Ele constitui-se em um movimento iniciado no século passado que abrange diversas áreas da atividade humana. Segundo Hutcheon (1988, p. 20), o “pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”, permeado por uma forte presença do passado. No entanto, tal presença não tem o objetivo de dar um sentido transcendente ao passado, nem mesmo glorificá-lo, mas sim analisá-lo criticamente à luz do presente.

De forma crítica, ele confronta o passado com o presente, e vice-versa. Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada [...] (HUTCHEON, 1988, p. 63).

O mundo assiste a uma explosão do culto à memória a partir do momento em que toda a crença no progresso da humanidade é exterminada diante das atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial. O passado torna-se mais seguro do que o futuro e até do que o próprio presente. Afinal, “estamos sempre mais próximos do passado que nos formou do que do presente, pois este já anuncia um futuro ainda desconhecido para nós” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 253). Desde a metade do século XX, graças às diferentes versões do Holocausto que surgiram após a Segunda Guerra Mundial, principalmente entre alemães e judeus, ganhou força a ideia de que não é possível conhecer os episódios da História – principalmente da história recente – de forma objetiva e imparcial. Além disso, como afirma Seligmann-Silva (2013, p. 65), na mesma época, os conceitos iluministas, “como o de progresso e o de ascensão linear da história, também deixaram de ter sentido”. Passou, então, a predominar o registro da memória, tanto individual quanto coletiva, sem a pretensão de retratar o passado em sua totalidade.

Assim, ainda que o passado pareça mais seguro, seu registro histórico passa a ser visto com desconfiança na pós-modernidade. Dessa forma, no conceito pós-moderno da História, predomina a ideia de que não se pode encarar os documentos históricos como uma verdade absoluta, pois eles contêm apenas uma interpretação de um acontecimento para o qual cabem muitas outras interpretações. Afinal, como aponta Seligmann-Silva (2013, p. 67):

não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos. A memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de “enquadrá-lo”.

A relatividade do discurso histórico também pode ser atribuída à própria linguagem, uma vez que esta não é, de maneira alguma, um espelho que reflete fielmente a realidade, e a própria escolha das palavras que compõem o texto nunca é inocente ou destituída de intenção por parte do autor. Como afirma White (1999, p. 01), “a história que é o assunto de todo esse conhecimento só é acessível por meio da linguagem; nossa experiência da história é indissociável de nosso discurso sobre ela”¹².

Segundo Hutcheon (1988, p. 161-162), os acontecimentos da realidade não possuem sentido em si mesmos até que a historiografia e/ou a ficção lhes dê um significado, transformando-os em fatos. Ou seja, “Os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos”. Ciente disso, a pós-modernidade busca questionar e criticar, sem nunca dar respostas definitivas, afirmando

que em nosso mundo existem todos os tipos de ordens e sistemas – e que nós os criamos todos. Essa é a justificação e a limitação dessas ordens e sistemas. Eles não existem “exteriormente”, fixos, pressupostos, universais, eternos; são elaborações humanas na história. Isso não os torna nem um pouco menos necessários ou desejáveis. No entanto, conforme verificamos, condiciona seu valor como “verdade”. [...] A idéia não é exatamente a de que o mundo não tem

¹² Tradução nossa do seguinte trecho: “the history that is the subject of all this learning is accessible only by way of language; our experience of history is indissociable from our discourse about it”.

sentido [...], mas de que qualquer sentido existente vem de nossa própria criação. (HUTCHEON, 1988, p. 67-68)

Sendo assim, todo o conhecimento que temos dos acontecimentos passados – e presentes, quando não os testemunhamos –, seja em documentos, testemunhos, livros, fotografias ou, mais recentemente, vídeos, vem de *interpretações* condicionadas por uma série de fatores – como, por exemplo, fatores socioeconômicos, políticos e culturais – que geram diferentes perspectivas e, conseqüentemente, uma variedade incrível de verdades para um único fato. Assim, a História, sendo uma criação humana, não pode aspirar à realidade absoluta, pois diversas versões dos mesmos episódios sempre serão, inevitavelmente, silenciadas.

Dessa forma, “A preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à falsidade passa a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s)” (HUTCHEON, 1988, p. 145), de maneira que “O particular, o local e o específico substituem o geral, o universal e o eterno” (HUTCHEON, 1988, p. 133). Não é possível, por mais bem intencionado que seja o historiador, representar a realidade tal qual ela se apresenta, e é essa relação entre História, realidade e linguagem que a ficção pós-moderna busca problematizar.

4.1 A FICÇÃO PÓS-MODERNA

Com o advento da pós-modernidade, a realidade como era conhecida até então passa a ser contestada. O que importa não é mais uma suposta verdade única, mas sim as múltiplas verdades, que podem até mesmo desmentir uma à outra. Por isso, a ficção pós-moderna volta-se para uma espécie de reescrita do passado, não com o objetivo de retratá-lo exatamente como foi, mas para revelá-lo ao presente como algo não concluído, não acabado, uma vez que está sujeito às mais variadas interpretações. Dessa maneira, pode-se afirmar que uma das principais missões dos romances pós-

modernos é “o desmanchar das tapeçarias do mundo real ou a revelação do que são: apenas tapeçarias, tecidos urdidos, algo que pode ser desenredado tão facilmente, ou talvez ainda mais facilmente, quanto se houvesse sido costurado” (BAUMAN, 1998, p. 152).

Com relação a isso, Reis (2013 p. 55-56) afirma:

De facto, vivendo num tempo e num espaço concretos, dialogando de diversas formas com a cultura e com o imaginário em que se acha inscrito, o escritor representa uma *cosmovisão* que de certa forma traduz essa sua relação com o seu tempo e espaço históricos; uma relação que envolve uma certa reação emocional perante temas, valores e soluções expressivas.

A cosmovisão, ou seja, a visão de mundo do escritor é a sua maneira particular de responder às questões pertinentes ao seu contexto histórico, social e cultural. Desse ponto de vista, a única diferença entre o escritor literário e o escritor historiográfico é a maneira como cada um apresenta suas respostas. Enquanto o primeiro é totalmente livre para lançar mão de recursos estéticos e ficcionais, o segundo precisa manter-se fiel às provas documentais. E é exatamente essa relação que a ficção pós-moderna busca enfatizar, apresentando-se “como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade” (HUTCHEON, 1988, p. 64) e demonstrando que nem mesmo aquele discurso baseado nas provas documentais pode ter pretensão à verdade final.

Além disso, os séculos XX e XXI servem como palco para eventos que lançam a velha realidade em descrédito e evidenciam a necessidade de encará-la de maneira diferente a fim de abranger também os novos, inimagináveis, inconcebíveis e indescritíveis acontecimentos:

os fenômenos do hitlerismo, da Solução Final, da guerra total, da contaminação nuclear, da fome em massa e do suicídio ecológico; um profundo senso de incapacidade por parte das nossas ciências de explicá-los, muito menos de controlá-los ou contê-los; e uma crescente conscientização da incapacidade dos

nossos modos tradicionais de representação para até mesmo descrevê-los adequadamente.¹³ (WHITE, 1999, p. 41)

Podemos acrescentar à lista os atentados de 11 de setembro, totalmente inconcebíveis apenas cem anos antes de tornarem-se um fato. Assim, “É a própria realidade que agora necessita da ‘suspensão da descrença’, outrora a prerrogativa da arte, a fim de ser apreendida, encarada e vivida como realidade” (BAUMAN, 1998, p. 158).

Por essa razão, os modelos antigos de representação realmente podem não dar conta dos eventos dos dois últimos séculos, mas isso não significa que eles não sejam representáveis; é apenas questão de encontrar a maneira adequada de fazê-lo. Como bem defendido por White (1999, p. 28-29), todo e qualquer evento, ao ser transformado em uma narrativa, seja ela histórica, literária ou de qualquer outro gênero, não consiste em apenas uma lista objetiva de fatos, mas sim em vários episódios narrados e ligados entre si por estratégias retóricas e literárias que transformam esse evento em uma história. Com relação aos acontecimentos extremos da história da humanidade, cabe repetir, o problema não é a sua representação por meio da ficção, mas *como* é feita essa representação. Por exemplo, não é admissível que uma narrativa apresente o Holocausto, tido consensualmente como uma das maiores catástrofes da humanidade, de forma cômica. Assim, podemos concluir que os próprios acontecimentos, por meio dos significados culturais que lhes são dados, limitam as formas pelas quais podem ser representados, mas jamais impossibilitam a representação.

Devido a essas novas exigências e necessidades, no âmbito literário, o romance torna-se o gênero pós-moderno por excelência ao servir de base para um novo estilo composto por obras que Hutcheon (1988) denomina metaficcões historiográficas:

¹³ Tradução nossa do seguinte trecho: “[...] the phenomena of Hitlerism, the Final Solution, total war, nuclear contamination, mass starvation, and ecological suicide; a profound sense of the incapacity of our sciences to explain, let alone control or contain these; and a growing awareness of the incapacity of our traditional modes of representation even to describe them adequately”.

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. [...] sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1988, p. 21-22)

A metaficção historiográfica questiona a historiografia oficial ao confrontá-la com a ficção para demonstrar que ambas são apenas “discursos, construtos humanos, sistemas de significação” (HUTCHEON, 1988, p.127), construções textuais que aspiram à máxima verossimilhança. No entanto, a metaficção historiográfica, originada do pensamento pós-modernista, não pretende reproduzir os fatos com exatidão, mas sim retratá-los de outros pontos de vista. Dessa forma, sabendo que tanto a historiografia quanto a literatura são gêneros permeáveis e fazem “parte de discursos sociais e culturais maiores” (HUTCHEON, p.160), pode-se afirmar que o escritor também deve ser considerado uma testemunha do evento histórico que retrata, pois o interpreta e o representa de acordo com o contexto em que está inserido, construindo mais uma verdade que deve ser levada em conta no amplo espectro de verdades múltiplas defendidas pelo pós-modernismo.

Esse tipo de romance deixa claro “que seu mundo é deliberadamente fictício e, apesar disso, ao mesmo tempo inegavelmente histórico” (HUTCHEON, 1988, p. 184), demonstrando que a linha que separa o discurso histórico do discurso literário é mais tênue do que se pensava. Como afirma Hutcheon (1988, p. 150), essa “indefinição genérica tem sido uma característica da literatura desde o épico clássico e a Bíblia [...], mas a afirmação e o rompimento das fronteiras, simultânea e declaradamente, são mais pós-modernos”.

Assim, os leitores das metaficções historiográficas sabem que lidam com um texto de certa forma misto e que provoca neles reações igualmente híbridas: as bases de realidade nas quais ele se estrutura (e que podem ser verificadas nos documentos e livros de História) são quase que totalmente contaminadas pelos elementos ficcionais (que, assim como qualquer obra de ficção, provoca no leitor a suspensão da

descrença). Essa é uma das principais características da produção de um típico representante da ficção pós-moderna: Jonathan Safran Foer.

4.2 *EXTREMAMENTE ALTO E INCRIVELMENTE PERTO*

Jonathan Safran Foer publicou seu primeiro romance, *Tudo se ilumina*, aos 25 anos. A história gira em torno da viagem de um judeu americano – que também se chama Jonathan Safran Foer – para a Ucrânia, em busca da mulher misteriosa que salvou seu avô dos nazistas no vilarejo de Trachimbrod. O autor realmente fez essa viagem com o mesmo objetivo, mas, assim como o protagonista do livro, não encontrou o que esperava. Dessa forma, como explica Codde (2007, p. 243), Foer “*invented himself a family history in a hotel room somewhere in Prague, and this became the origin of *Everything is Illuminated**”. Diversas semelhanças podem ser apontadas entre sua primeira obra e a segunda, *Extremamente alto e incrivelmente perto*, publicada três anos depois.

Os dois primeiros romances de Foer apresentam protagonistas que tomam para si o compromisso de buscar respostas sobre um passado que não pode mais ser acessado e que acaba por revelar coisas muito diferentes daquelas que eles esperavam encontrar. Em ambas as obras, a busca não revela aos personagens nada sobre suas próprias histórias, mas sim sobre as histórias de outras pessoas, enfatizando o quanto estamos conectados uns com os outros, principalmente por meio da dor. Além disso, o trauma transgeracional também marca presença nos dois livros, mostrando que essas grandes tragédias não geram efeitos apenas em quem sobreviveu a elas, mas também em seus descendentes.

Ao analisarmos as duas obras, podemos perceber o quanto as imagens e fotografias também fazem parte das estratégias narrativas do autor. Em *Tudo se*

ilumina, apesar de não aparecerem imagens ao longo do livro, o protagonista é guiado em sua busca pelas fotografias da misteriosa mulher que salvou seu avô dos nazistas. Além disso, também é uma fotografia que leva a uma revelação causadora de uma grande reviravolta na história. Com *Extremamente alto e incrivelmente perto*, esse recurso de Foer fica ainda mais evidente, com as várias fotografias que aparecem em sessenta das mais de trezentas páginas do livro, representando as imagens que povoaram a mente do pequeno Oskar nos meses que se seguiram à morte de seu pai.

Tudo se ilumina proporciona uma reflexão crítica sobre o passado por meio de uma das maiores catástrofes da humanidade: o Holocausto. Em *Extremamente alto e incrivelmente perto*, com esse mesmo objetivo, Foer busca mais uma vez na Segunda Guerra Mundial eventos traumáticos relevantes para uma discussão acerca de um trauma mais recente.

Em suma, o livro de estreia de Jonathan Safran Foer possui diversos elementos pertinentes à literatura pós-moderna, merecendo, certamente, um estudo mais detalhado, que não poderá ser feito aqui. Como este trabalho tem o propósito de estudar seu segundo romance, é a obra *Extremamente alto e incrivelmente perto* que será analisada neste capítulo quanto às suas características pós-modernas.

O livro é tipicamente pós-moderno, pois é fragmentado, possui várias vozes narrativas e incentiva o leitor a refletir sobre o passado de forma crítica, podendo ser classificado como uma metaficção historiográfica, nome dado por Linda Hutcheon (1988) aos textos que, utilizando determinados recursos, diluem as fronteiras entre a Literatura e a História.

Segundo Perrone-Moisés (2016, p. 40-41), o conceito de pós-modernidade surgiu nos anos 1970, inicialmente como um novo estilo arquitetônico. Com a sua disseminação, foi caracterizado

como resultante do não cumprimento das promessas iluministas da modernidade e da exaustão de suas pretensões progressistas, frustradas pelas duas guerras mundiais, a ameaça de aniquilação atômica, os campos de concentração, os gulags, a falência das revoluções socialistas e a progressão dos desastres

ecológicos. Entretanto, essa justificada decepção com respeito à modernidade não resultou em melhores propostas para a humanidade. [...] A globalização econômica não resolveu os problemas nacionais em termos gerais e igualitários, e o multiculturalismo se transformou em enfrentamento de particularismos. Aquilo que a ideologia economicista havia recalcado voltou violentamente em reivindicações de ordem cultural e religiosa, ocasionando novas guerras e êxodos maciços de populações.

É o que podemos ver no romance: mais de cinquenta anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, os atentados de 11 de setembro vêm para confirmar que a humanidade ainda está longe de alcançar a paz e o entendimento entre os povos que deveriam restar como lição dos dois conflitos mundiais.

A trama principal da narrativa de Jonathan Safran Foer gira em torno de Oskar, um menino de nove anos extremamente inteligente, precoce e questionador. Apesar de não compreender muito bem a linguagem figurada (o que lhe acarreta problemas sociais) e não saber nada a respeito das coisas que chamam a atenção das outras crianças da sua idade, como, por exemplo, as histórias de Harry Potter, Oskar escreve cartas para figuras importantes da contemporaneidade, como Bill Gates e Stephen Hawking, autor de seu livro favorito: *Uma breve história do tempo*. O menino define a si mesmo da seguinte maneira:

OSKAR SCHELL – INVENTOR, DESENHISTA DE JOIAS, FABRICANTE DE JOIAS, ENTOMOLOGISTA AMADOR, FRANCÓFILO, VEGAN, ORIGAMISTA, PACIFISTA, PERCUSSIONISTA, ASTRÔNOMO AMADOR, CONSULTOR DE INFORMÁTICA, ARQUEÓLOGO AMADOR, COLECIONADOR DE: moedas raras, borboletas que morreram por razões naturais, cactos em miniatura, memorabilia dos Beatles, pedras semipreciosas e outras coisas. (FOER, 2006, p. 113)

Dessa forma, o pequeno Oskar, assim como seus problemáticos avós, apresenta-se como um protagonista peculiar, com características e comportamentos atípicos. Essa é uma estratégia da ficção pós-moderna, como explica Hutcheon (1988, p.151): “os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional”. Portanto, não existem tipos. Todos os personagens pós-modernos

possuem características específicas e individuais, sendo condicionados pela cultura e pelas tradições do ambiente em que estão inseridos. Dessa forma, os personagens são historicizados e situados, problematizando e aprofundando a questão da subjetividade.

No que se refere ao romance em estudo, não há a presença de tipos. Todos os personagens, mas, principalmente, os três principais, que narram os acontecimentos, são construídos de forma complexa e profunda, evidenciando características psíquicas e comportamentais particulares, justificadas por suas experiências prévias e pela cultura em que vivem.

Como já mencionado anteriormente, Oskar apresenta várias manias e dificuldades para interagir socialmente. Sabendo das limitações do filho, Thomas Schell Jr. criou as “expedições de reconhecimento”: uma espécie de caça ao tesouro em que Oskar precisa encontrar pistas deixadas por seu pai pela cidade para chegar à recompensa final. Com esse jogo, o pai obriga o filho a enfrentar seus medos e a realizar mais interações sociais. No entanto, o terrível choque que atinge a família no dia 11 de setembro acaba por intensificar os aspectos negativos do comportamento de Oskar.

Um ano depois da morte de seu pai, Oskar nos é apresentado como “um menino hiperativo e hipervigilante atento a todos os riscos possíveis”¹⁴ (UYTTERSCHOUT, 2008, p. 66). O tempo não foi o suficiente para amenizar a dor do menino; ele permanece sofrendo pela perda precoce do pai. No entanto, a jornada de Oskar em busca da fechadura que deve ser aberta pela misteriosa chave o leva a enfrentar seu medo de pessoas desconhecidas, de transportes públicos, de altura, de aglomerações, entre outros, ajudando-o a lidar com a traumática perda do pai e, conseqüentemente, fazendo-o amadurecer. Essa busca é, para ele, a expedição de reconhecimento derradeira, e, como veremos adiante, a que melhor atinge o objetivo de auxiliar o pequeno Oskar na superação de suas dificuldades.

¹⁴ Tradução nossa do seguinte trecho: “[...] a hyperactive and hypervigilant boy on the lookout for all kinds of lurking dangers”.

Sabemos que o passado só pode ser julgado e explicado por meio de um diálogo com os conceitos e/ou as situações do presente. Para isso, a ficção pós-moderna busca reduzir a distância entre esse passado retomado na narrativa e o presente do leitor. Com esse objetivo, duas estratégias predominam: a reflexão sobre um acontecimento passado à luz de um evento do presente e uma deliberada contaminação do texto pelos elementos dos “contextos social, ideológico, histórico e estético” (HUTCHEON, 1988, p. 64) nos quais ele foi construído. No romance em estudo, o trauma de Oskar se mistura ao trauma de seus avós, construindo uma ponte que liga o presente ao passado a partir do paralelo traçado entre duas catástrofes sem precedentes na história da humanidade: a Segunda Guerra Mundial, que marcou o século XX, e o 11 de setembro, que praticamente inaugurou o século XXI. Já os contextos da sociedade norte-americana contemporânea são retomados por meio de diversas menções ao Google, a bandas e músicas populares, principalmente os Beatles, e a personalidades famosas, como o físico Stephen Hawking, entre outros.

No que diz respeito à estrutura da narrativa, segundo Hutcheon (1988, p. 24), o pós-modernismo enfatiza a diferença, desafiando a noção de identidade homogênea. Dessa forma, tanto na sociedade pós-moderna quanto na literatura produzida por ela, “a realidade social é estruturada por discursos (no plural)”. Ainda conforme a autora (1988, p. 156), a metaficção historiográfica apresenta vozes narrativas pautadas na recusa à onisciência e à onipresença da terceira pessoa. Geralmente, o narrador tem uma visão limitada dentro do romance, contando apenas aquilo que lhe é possível saber, ou é composto por múltiplas vozes com pontos de vista diferentes e até contraditórios. Assim, fica evidente a incapacidade desses narradores de conhecerem “o passado com um mínimo de certeza”. Tal recurso evidencia e problematiza a questão da subjetividade na interpretação e na própria escrita da História, demonstrando que os discursos mudam de acordo com quem os elabora.

Em *Extremamente alto e incrivelmente perto*, Foer utiliza três narradores autodiegéticos, entrelaçando suas vozes e, como explica Saal (2011, p. 457), enredando-as em uma teia de experiências traumáticas. Além disso, ao abrir mão de

um narrador onisciente, Foer nega ao leitor a compreensão de diálogos e acontecimentos que também não foram compreendidos pelos personagens que os narram. Essas estratégias, unidas ao estilo heterogêneo do livro, com a inclusão de fotografias e diferentes efeitos tipográficos, evidenciam ainda mais sua identificação com a pós-modernidade.

O entrelaçamento das três narrativas segue invariavelmente a sequência Oskar-avô-Oskar-avó, que é repetida quatro vezes e termina com um capítulo narrado por Oskar. Como aponta Saal (2011, p. 463),

ainda que cada capítulo ecoe e remodele palavras e frases de capítulos anteriores, as três narrativas se desenvolvem basicamente de maneira independente uma da outra, cada uma lutando separadamente com a concepção do passado traumático.¹⁵

Além disso, cada uma das vozes narrativas possui um estilo único de escrita e de tipografia, provando que Foer criou, de fato, três personagens profundamente distintos e complexos. Somente observando a disposição do texto nas páginas, é possível adivinharmos quem o escreve: Thomas Schell não costuma separar suas frases em parágrafos, tudo é apresentado em um fôlego só, interrompido ocasionalmente por páginas retiradas do caderno que ele utiliza para se comunicar e que costumam conter uma frase apenas; a avó não parece ter muita habilidade com a escrita, pois exagera nos espaços entre as frases, inicia novos parágrafos quando não há necessidade e os deixa sempre colados à margem da página; Oskar, por sua vez, talvez por ser o protagonista do romance, segue a norma tipográfica usual.

Na literatura contemporânea, o tempo aparece menos sob forma de história linear e progressiva do que sob forma de memória estilhaçada e desordenada. Essa memória fragmentada é também a que nos fornece a internet. Em todas as épocas, a memória foi indispensável aos homens para avançar no futuro. Mas em nossa época, ela mais pesa e desorienta do que auxilia. Jamais o homem carregou uma memória histórica tão vasta quanto a atual. E a memória recente,

¹⁵ Tradução nossa do seguinte trecho: “[...] although each chapter echoes and reshuffles words and phrases from the preceding chapters, the three narratives unfold pretty much independently of each other, each struggling separately with the framing of the traumatic past”.

a do século XX com suas guerras e horrores, é culpabilizante. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149-150)

A estrutura da narrativa segue a forma da memória desordenada: os acontecimentos não são contados de maneira linear, os personagens avançam e retrocedem no tempo e as ações geralmente são interrompidas por digressões dos narradores. Os relatos dos avós de Oskar, que têm a forma de cartas, são ainda mais confusos, talvez pelas lembranças torturantes que a todo momento se fazem presentes para eles. Enquanto a avó endereça seus textos ao próprio neto, Thomas Schell dedica seus escritos ao filho que nunca conheceu, mas não fica claro se esse filho é o pai de Oskar ou o bebê perdido na tragédia de Dresden quando sua namorada, que estava grávida, morreu. Ao longo dos capítulos, percebemos que Oskar claramente progride em seu trabalho de assimilação e superação do trauma, mas, por outro lado, a narrativa de seus avós segue contaminada por ele, lembrando o leitor de que, muitas vezes, o esforço para superar essas situações não produz resultados, aprisionando os indivíduos traumatizados em uma tristeza sem fim e sem possibilidade de representação.

O advento da tecnologia e da internet, por sua vez, provocou mudanças bruscas e profundas na cultura de todas as nações. O mundo pós-moderno precisa adaptar-se a essas mudanças, principalmente no que diz respeito à velocidade das informações: as novidades tornam-se velhas em questão de horas, tragédias e escândalos são esquecidos e substituídos de um dia para o outro, a cada minuto uma nova informação surge nas telas das televisões e dos *smartphones*, recheados de aplicativos dos mais variados segmentos. Rapidez é a palavra de ordem da nossa época. Seguindo essa imposição da velocidade no mundo contemporâneo, Foer faz de Oskar um narrador rápido e dinâmico, com um fluxo de escrita que acompanha a velocidade do pensamento. Dessa forma, ainda que o livro não seja pequeno, exigindo um tempo maior de dedicação à leitura, o leitor contemporâneo acompanha a fluidez do texto com prazer, assim como segue as constantes atualizações fornecidas pela mídia.

Perrone-Moisés (2016, p. 46) atribui as seguintes características à temática da literatura pós-moderna:

como testemunha do individualismo contemporâneo, o eu e suas experiências, mesmo minúsculas, têm sido privilegiados; o ceticismo aumentou, chegando até o niilismo; [...] denúncia de um real insatisfatório ou mesmo catastrófico; [...] acentuou-se o uso de imagens interagindo com o texto.

Todos os aspectos mencionados pela autora podem ser encontrados na obra *Extremamente alto e incrivelmente perto*, respectivamente: os três narradores possuem personalidades e características próprias, apresentando suas próprias interpretações dos acontecimentos, como já analisado anteriormente; Oskar menciona várias vezes que é ateu e que acredita somente naquilo que a ciência pode provar; o mundo se apresenta hostil e perigoso, tanto no passado quanto no presente; as imagens são uma constante ao longo da narrativa, servindo como suporte à história. Esta última estratégia, segundo Perrone-Moisés (2016, p. 260), é típica da ficção contemporânea, servindo “como tema ou como linguagem visual anexada à verbal”.

Oprimido pela impossibilidade de conversar com seus familiares sobre a morte de seu pai no atentado terrorista, Oskar tenta representar sua dor com fotos e imagens que são coladas em um caderno que ele denominou “Coisas Que Aconteceram Comigo”, como já mencionado anteriormente. Como afirma Uytterschout (2008, p. 67), o trauma de Oskar não se manifesta apenas em seu comportamento, ele também encontra uma expressão física. Quando se sente muito triste, o menino machuca a si mesmo, espalhando hematomas pelo corpo. Dessa forma, podemos comparar, conforme Uytterschout (2008, p. 68), as imagens que surgem ao longo do livro – tanto aquelas que fazem parte do caderno de Oskar quanto as que aparecem nos capítulos narrados por seu avô – com as cicatrizes físicas e psicológicas deixadas pelo trauma. Assim, as fotografias seriam cicatrizes que maculam abruptamente a fluidez do texto, ocupando quase sessenta das mais de trezentas páginas que compõem a edição brasileira de *Extremamente alto e incrivelmente perto*.

As imagens que surgem ao longo do romance relacionam-se invariavelmente

com aquilo que está sendo narrado. Algumas delas ilustram assuntos sobre os quais Oskar reflete em seus capítulos, como a fotografia de Stephen Hawking, de uma cena do filme britânico *Hamlet*, de 1948, e do seu gatinho de estimação. Portanto, como não poderia deixar de ser, imagens relacionadas ao 11 de setembro são as mais recorrentes. Por exemplo, na página 278 da edição brasileira do romance em estudo, há uma foto da *Tribute in light*, uma instalação artística com 88 holofotes colocados ao lado do local onde ficava o World Trade Center. Segundo Vani (2014, p. 67), ela foi “realizada pela primeira vez entre os meses de março e abril de 2002, e repetida, a partir de 2003, todos os anos no dia 11 de setembro”. Seu objetivo seria o de, “simbolicamente, preencher o espaço deixado pelas torres”.

Em seu artigo, Codde (2007, p. 249-250) conta que Foer considerou as imagens particularmente importantes para esse livro porque são predominantemente elas que compõem a visão de mundo das crianças e também porque o 11 de setembro foi o evento mais visualmente documentado de toda a história da humanidade. Assim, uma imagem emblemática desse acontecimento é uma das mais cruciais para a simbologia do romance: *The falling man* – “Homem em queda” em português –, uma fotografia tirada por Richard Drew de um homem caindo da Torre Norte durante os atentados ao World Trade Center no 11 de setembro. Ele, assim como cerca de duzentas pessoas que ficaram presas nas torres em decorrência dos ataques, se jogou do prédio, que queimava. A fotografia apareceu em jornais do mundo todo, sendo, assim como as imagens dos aviões atingindo as torres, repetida à exaustão pela mídia. Apesar de sua popularidade e das várias investigações que já foram feitas a respeito, a identidade desse homem nunca foi confirmada. A despeito disso, sua queda é o retrato de um século que já nasce sob o signo do desespero.

Assim como as imagens de maçanetas e fechaduras, a fotografia *The falling man* surge frequentemente no livro, o que pode ser explicado de diferentes formas. Uma delas é a possibilidade de que aquele corpo suspenso e indefinido, no limiar entre a vida e a morte, sem nada em que se agarrar, também sirva como um ponto de identificação para o traumatizado Oskar, pois representa todo o desamparo em que ele

está mergulhado. Outra explicação é a obsessão de Oskar em saber como exatamente seu pai morreu. O menino acredita que Thomas Schell Jr. pulou da torre em chamas, assim como fizeram várias outras pessoas no auge do desespero, mas ele não pode ter certeza. Essa é uma questão que o atormenta e intensifica ainda mais seu trauma, pois dificulta a assimilação do evento. As imagens do “Homem em queda” seriam então tentativas de Oskar de reconhecer o pai naquele homem e assim, finalmente, apreender a cruel realidade daquela morte e parar de imaginar outras situações muito piores pelas quais seu pai poderia ter passado.

“Tem um corpo que poderia ser ele. Está vestido como ele, e, quando amplio a imagem [...], às vezes consigo enxergar óculos. Ou acho que enxergo. Mas sei que provavelmente não enxergo. É só porque quero muito que seja ele.”

“Você gostaria que ele tivesse pulado?”

“Gostaria de parar de inventar. Se pudesse saber como ele morreu, exatamente como ele morreu, não precisaria inventar ele morrendo dentro de um elevador preso entre dois andares, o que aconteceu com algumas pessoas, e não precisaria imaginar ele tentando se arrastar pelo lado de fora do prédio, como vi uma pessoa fazendo em um vídeo de um site polonês, ou tentando usar uma toalha de mesa como paraquedas, como algumas pessoas que estavam no Windows on the World realmente fizeram. Foram diversas maneiras de morrer, e eu só precisava saber qual foi a dele.” (FOER, 2006, p. 282)

Por outro lado, as imagens das fechaduras e maçanetas que aparecem ao longo da história relacionam-se à chave encontrada por Oskar no *closet* de seu pai como mais uma maneira de simbolizar o trauma sem recorrer às palavras. A importância dessa simbologia fica evidente no momento em que o leitor abre o livro: a fotografia de uma fechadura está estampada na primeira página. Refletindo a respeito, chegamos à conclusão de que as fechaduras e maçanetas provavelmente representam a urgência de manter o trauma preso, trancado, emudecido, para que assim seja possível seguir a vida de uma maneira mais suportável. Essa é nitidamente a filosofia dos avós de Oskar. O menino, por sua vez, busca desesperadamente uma fechadura que se ligue à misteriosa chave de seu pai, libertando-o do sofrimento. Esta é a principal diferença entre eles: enquanto seus avós têm medo de abrir as portas, Oskar deseja ardentemente libertar-se de sua dor, e empreende uma caçada por Nova York para atingir seu intento. Uytterschout (2008, p. 69) corrobora esse ponto de vista: “Encontrar

a fechadura apropriada para a sua chave é uma busca simbólica que evidencia a necessidade interior da criança de ‘destrancar’ o trauma que ela está experimentando”¹⁶. Seu pai lhe deixou a chave que seus avós não conseguiram encontrar, e, para ele, não haverá portas fechadas.

Em contrapartida, para Thomas Schell, incapaz de falar e até mesmo de escrever sobre tudo que o aflige, as portas estão e continuarão trancadas. Não é por acaso que, exceto pela fotografia que estampa a primeira página do livro, todas as outras imagens de maçanetas e fechaduras aparecem em capítulos narrados por ele. Como conta a avó de Oskar, foi o próprio Thomas Schell que tirou essas fotos: “Ele tirou uma foto de cada maçaneta do apartamento. Cada uma delas. Como se o mundo e seu futuro dependessem de cada maçaneta” (FOER, 2006, p. 194). Uma dessas fotografias reproduz uma maçaneta sem a fechadura; retrato fiel da angústia que aprisiona o avô de Oskar.

¹⁶ Tradução nossa do seguinte trecho: “Finding the matching lock to his key is a symbolic search and points to the child’s inner need to ‘unlock’ the trauma he is experiencing”.

5 CONCLUSÃO

Apesar de serem dois discursos verbais limitados por uma série de aspectos, a Literatura e a História são essencialmente diferentes no que diz respeito aos seus objetivos e às estratégias que utilizam para atingi-los. Intrinsecamente ligada à sociedade e como produtora de sentidos e identidades culturais, a Literatura é uma expressão artística que propaga e modela a memória coletiva, que, por sua vez, é oficializada pela ciência que estuda o movimento da humanidade, isto é, a História. No entanto, a influência recíproca entre essas duas áreas do saber humano é constante e inegável.

Como postulado por Freud, acontecimentos extremamente violentos e catastróficos não podem ser compreendidos no momento em que ocorrem, por isso, deixam uma ferida na memória das vítimas. A essa ferida, damos o nome de trauma. Uma vez que a história de todos os povos é construída, em grande parte, por meio da violência exacerbada, o trauma é uma constante na existência da humanidade. Assim, seria impossível que a Literatura não se dedicasse a representar os eventos que originam essas feridas.

Especialmente no século XX, assistimos a uma série de acontecimentos inconcebíveis que dizimaram milhões de indivíduos e deixaram outros milhões traumatizados de uma maneira irreversível, o que certamente contaminou a sociedade como um todo e deixou, no mundo inteiro, marcas profundas, que subsistem até hoje. O caráter inimaginável de tais eventos lançou a velha concepção de realidade em descrédito, aproximando-a da ficção. Para adaptar-se a esse novo modelo de mundo, a Literatura modificou sua maneira de representação do real. Assim, surgiram os romances pós-modernos, que, misturando realidade e ficção, contestaram a pretensão à verdade absoluta da História, demonstrando que, assim como a Literatura, ela é um discurso construído a partir de um contexto e de um ponto de vista limitados.

Com a disseminação desse tipo de romance, a apropriação dos eventos traumáticos da História – tais como a Segunda Guerra Mundial e o 11 de setembro – por parte da Literatura levantou uma série de questões éticas e morais. Como visto anteriormente, muitos críticos defendem – e não se pode dizer que eles estão completamente errados – que não se deve representar esses acontecimentos, em respeito às vítimas e para não transformar aquela situação em apenas mais um produto da indústria cultural, tão banal quanto um drama hollywoodiano. Mas não abordá-los também seria cercá-los de uma aura quase divina, o que é ainda mais perigoso.

Portanto, como já defendido ao longo deste trabalho, a Literatura deve, sim, representar o trauma, mas deve também tomar cuidado com a maneira como o faz. O escritor que quiser assumir essa missão deve preocupar-se em gerar empatia no leitor, a ponto de levá-lo a encarar como uma falta de respeito qualquer negação ou minimização do sofrimento que está sendo retratado. Isso só é possível por meio de uma narrativa complexa e bem elaborada, evitando ao máximo recursos e imagens melodramáticas. Como vimos, essa premissa é plenamente atendida por Jonathan Safran Foer em seu romance *Extremamente alto e incrivelmente perto*.

Tipicamente pós-moderno, esse livro defende e exalta a tolerância, sempre tomando o partido das vítimas, independentemente de sua nacionalidade, língua ou crença. Recheado de imagens que dialogam com a narrativa, apresenta diferentes perspectivas de conhecidos acontecimentos históricos, levando o leitor a refletir criticamente sobre eles. Como grande parte da ficção contemporânea, a obra retrata aquilo que a historiografia ignora ao registrar as catástrofes que assolam a humanidade com mais frequência do que gostaríamos: a subjetividade e o cotidiano de pessoas comuns que passaram por essas situações extremas.

Ao fim desta análise, é possível concluir que talvez a característica que mais chama a atenção dos leitores nos romances que retomam eventos históricos é a possibilidade de explorar diferentes desdobramentos da realidade, fugindo do caráter irreversível da História. Com a imaginação, podemos modificar não só nosso próprio

destino, mas também o da humanidade inteira, como Foer demonstra por meio de um de seus personagens, a avó de Oskar, que, em determinado momento do romance, usa as palavras para dar um fim à História:

Em meu sonho, todos os tetos desmornados se reconstituíram sobre nós. O fogo voltou para dentro das bombas, que subiram até a barriga dos aviões, cujas turbinas se inverteram como o ponteiro de segundos dos relógios de Dresden, só que mais rápido [...]. Meu sonho retrocedeu todo o caminho até o início. A chuva subiu às nuvens e os animais desceram a rampa. De dois em dois. [...] No final do meu sonho, Eva pôs a maçã de volta no galho. A árvore voltou para o solo. Tornou-se um broto, que se tornou uma semente. Deus reuniu a terra com a água, o céu com a água, a água com a água, noite com manhã, algo com nada. Ele disse Faça-se a luz. E fez-se escuridão. (FOER, 2006, p. 339-346)

De fato, apenas assim, extinguindo a história da humanidade, é possível curar todas as feridas que ela deixou. Uma vez que inverter ou modificar o curso da História é impossível no mundo real, a ficção toma para si a tarefa de trilhar os caminhos pelos quais a História se recusou a seguir, descortinando os mais diversos cenários. E esta é a magia da Literatura: mostrar como a realidade *poderia* ter sido, fazer uma bifurcação na estrada da História, encontrar alternativas para aquilo que só tem uma versão, enfim, tornar o impossível possível.

O livro apresenta três narradores – o pequeno Oskar e seus avós paternos – que tentam lidar com sua própria dor, decorrente de grandes traumas coletivos. No entanto, basta uma pequena pesquisa em *sites* e *blogs* de Literatura para percebermos que a grande maioria dos leitores e dos críticos interessam-se exclusivamente pelo drama de Oskar, ainda que os capítulos narrados por ele não possuam elementos estéticos tão significativos quanto aqueles narrados por seus avós. Essa reação por parte do público não é a ideal, mas é natural, pois o menino é, de fato, o principal narrador do romance, protagonizando nove dos dezessete capítulos do livro. Além disso, é a história de Oskar que termina a narrativa, propondo uma conclusão tão bela para todo o sofrimento pelo qual o menino passou que o drama dos outros personagens acaba ficando à margem.

Mais fortalecido próximo ao fim de sua caçada pelos Black, Oskar toma coragem para escutar as mensagens deixadas na secretária eletrônica de sua casa, algo que ele passara a evitar. Uma delas é de Abby Black, que afirma que a chave deixada pelo pai de Oskar talvez seja de seu ex-marido, William Black. O menino então vai ao encontro dela e ambos se dirigem ao escritório de William, que conta que Thomas Schell Jr. comprara um vaso na venda de espólio que ele fizera depois do falecimento de seu pai. Ao ver a chave, William explica que seu pai a deixara dentro do vaso para que ele a descobrisse depois de sua morte, mas ele, William, só ficou sabendo disso depois que a peça já havia sido vendida. Então, Oskar descobre, finalmente, o que a chave abre: um cofre de banco que guarda a herança de William Black, cujo pai também faleceu.

Percebendo que tudo que seu pai queria era apenas devolver a chave a seu dono, Oskar volta para casa extremamente frustrado, acreditando que sua caçada foi uma perda de tempo. Em meio à explosão de raiva provocada por essa descoberta, o menino é consolado pela mãe, que revela que sempre soube da sua missão, havia acompanhado de perto seus passos e visitado cada um dos Black antes do filho para garantir que ele estaria seguro. Comovido, Oskar percebe que nunca esteve sozinho nem desamparado, apesar de sua condição pós-traumática lhe dar essa sensação.

Ao final do livro, a sequência de fotos que compõem *The falling man* aparece invertida, como uma tentativa de Oskar de voltar no tempo até o momento em que seu pai estava são e salvo em casa. Esse recurso é um dos alvos principais das críticas negativas ao romance de Foer. Segundo esses críticos – entre eles, o romancista e repórter norte-americano Robert J. Hughes –, as imagens invertidas banalizam e dão um desfecho irrealista para um fato histórico que afetou milhares de pessoas. No entanto, o que o autor demonstra com isso – assim como com as geringonças que Oskar inventa para salvar seu pai – é exatamente o contrário: sua impossibilidade. No trecho que encerra o romance, com a conjugação dos verbos no futuro do pretérito, Oskar deixa claro que compreende que não é possível mudar a direção da História, e o que lhe resta é imaginar como tudo poderia ter sido, exatamente o que faz a ficção em relação à realidade.

Tateei o espaço entre a cama e a parede e encontrei *Coisas Que Aconteceram Comigo*. Estava cheio até o fim. [...]

Peguei a lanterna na minha mochila e apontei para o caderno. Vi mapas e desenhos, fotos de revistas, de jornais, da Internet, fotos que tirei com a câmera do Vô. O mundo inteiro estava ali. Finalmente, encontrei as fotos do corpo em queda.

Será que era o Pai?

Talvez.

Seja lá quem fosse, era alguém.

Rasguei as páginas do caderno. A primeira virou a última e a última virou a primeira.

Quando virei as páginas rapidamente, parecia que o homem estava flutuando para cima no céu.

E se eu tivesse mais fotos, ele flutuaria para dentro de uma janela, voltaria para o prédio, e a fumaça seria sugada pelo buraco de dentro do qual o avião logo mais sairia.

O Pai deixaria suas mensagens ao contrário, até que a secretária ficasse vazia, e o avião se afastaria dele voando ao contrário, até chegar a Boston. [...]

O Pai atravessaria de costas a roleta, depois passaria seu cartão do metrô ao contrário, depois caminharia de costas para casa enquanto lia o *New York Times* de trás para a frente. [...]

Voltaria para a cama, o alarme tocaria ao contrário, e ele sonharia ao contrário.

Depois ele acordaria novamente no fim da noite que antecedeu o pior dos dias.

Ele andaria de costas até o meu quarto, assobiando "I Am the Walrus" ao contrário.

Entraria na cama comigo.

Olharíamos para as estrelas no teto do meu quarto e elas puxariam de volta a luz de nossos olhos. [...]

Estaríamos a salvo. (FOER, 2006, p. 359-360)

Com essa frase, a narração termina, e as fotos do homem voando de volta para o prédio encerram o romance.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Suzana Pons. **Os caminhos do trauma em Nicolas Abraham e Maria Torok**. São Paulo: Escuta, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras Escolhidas v. 1). São Paulo: Brasiliense, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-72.

FOER, Jonathan Safran. **Extremamente alto e incrivelmente perto**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **Extremely loud and incredibly close**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2005.

_____. **Tudo se ilumina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Everything is illuminated**. Londres: Penguin UK, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

INGLEZ-MAZZARELLA, Tatiana. **Fazer-se herdeiro: a transmissão psíquica entre gerações**. São Paulo: Escuta, 2006.

KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 137-148.

LACAPRA, Dominick. **Writing history, writing trauma**. Baltimore: Johns Hopkins Paperbacks edition, 2014.

LOMBARDI, Andrea. Onde está *nosso* irmão Abel? In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. p. 209-225.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de. **Literatura e História na América Latina**: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 115 - 161.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras: 2016.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAAL, Ilka. Regarding the pain of self and other: trauma transfer and narrative framing in Jonathan Safran Foer's *Extremely loud and incredibly close*. **Modern Fiction Studies**, Baltimore, v. 57, n. 3. 2011. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/450770>>. Acesso em: 23.09.2016.

SEBALD, W. G. **Guerra aérea e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

_____. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

UYTTERSCHOUT, Sien. Visualised incomprehensibility of trauma in Jonathan Safran Foer's *Extremely loud and incredibly close*. **ZAA**, Berlim, 56, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.zaa.uni-tuebingen.de/wp-content/uploads/08-Uyterschout-61-74.pdf>>.

Acesso em: 23.09.2016.

VANI, João P. **O evento 11 de setembro: (re)criação da história no romance *Extremely loud and incredibly close* (2005), de Jonathan Safran Foer**. 128 f. Dissertação – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122241/000812898.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 23.09.2016.

WHITE, Hayden. **Figural realism**: studies in the Mimesis Effect. Baltimore: Johns Hopkins Paperbacks edition, 2000.