



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

JOÃO PAULO VANI

O EVENTO 11 DE SETEMBRO: (RE) CRIAÇÃO DA HISTÓRIA NO ROMANCE
EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE (2005), DE JONATHAN SAFRAN FOER

São José do Rio Preto
2014

JOÃO PAULO VANI

O EVENTO 11 DE SETEMBRO: (RE) CRIAÇÃO DA HISTÓRIA NO ROMANCE
EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE (2005), DE JONATHAN SAFRAN FOER

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Letras, (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto
2014

Vani, João Paulo.

O evento 11 de setembro: (re)criação da história no romance *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), de Jonathan Safran Foer / João Paulo Vani. - São José do Rio Preto, 2014.

128 f. : il.

Orientador: Gisèle Manganelli Fernandes

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura americana – História e crítica. 2. Ficção histórica americana. 3. Foer, Jonathan Safran, 1977 - *Extremely Loud & Incredibly Close* - Crítica e interpretação. 4. Ataques terroristas de 11 de setembro, 2001. 5. Pós-Modernismo (Literatura) 6. Cinema e literatura. I. Fernandes, Gisèle Manganelli. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 820.(73).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

JOÃO PAULO VANI

O EVENTO 11 DE SETEMBRO: (RE) CRIAÇÃO DA HISTÓRIA NO ROMANCE
EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE (2005), DE JONATHAN SAFRAN FOER

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes
Professor Adjunto II
UNESP — São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina
Professor Associado
University of Louisville

Profa. Dra. Norma Wimmer
Professor Adjunto
UNESP — São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 20 de janeiro de 2014.

*A minha mãe, Filomena, e a meus avós, Jarbas e Leonor,
pelos sacrifícios que me permitiram chegar até aqui; pelo
amor incomparável, pelo riso, pelos ensinamentos, por
terem sido sempre meus amigos e protetores.*

“You cannot protect yourself from sadness without protecting yourself from happiness.” [Não é possível proteger-se da tristeza sem antes proteger-se da felicidade.]

Jonathan Safran Foer

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela dádiva da vida, pelas possibilidades de sonhar e pelas constantes oportunidades de lutar para realizar meus sonhos.

Aos meus avós, Jarbas e Leonor, pelos ensinamentos, cumplicidade, carinho, e por sempre terem acreditado que este dia chegaria.

Para Tia Julia, Flavinho, Daiane, Beatriz, Daniela e Ricardo, pela paciência no dia a dia, pelo apoio constante.

Para Cesar Fain, Daniel Martins, Fernanda Braga, Julio Godoy e Lyna Saidah, os melhores amigos que uma pessoa pode ter.

Ao #BlocoMorri, pelos infindáveis momentos de descontração, sem os quais não sei se teria conseguido finalizar este trabalho.

A todos os meus tios, primos e amigos, pelos sorrisinhos escapando pelo canto da boca, discreta demonstração de orgulho pelas minhas conquistas.

Para Ana Carolina dos Santos Marques, pela amizade, companheirismo e pelas trocas para a construção do conhecimento nesses dois anos em que caminhamos juntos.

Aos professores Manuel Medina, Lazlo D'Ávila, Mail Azevedo, Alvaro Hattner, Marize Mattos Dall-Aglio Hattner, Norma Wimmer, Osvaldo Copertino Duarte, Claudia Geneviva Nigro, Márcio Scheel e Orlando Nunes de Amorim, pelas contribuições acerca deste trabalho.

Aos professores José Roberto Ruggiero, Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira e Jéfferson Luiz Rocha Bastos, pelo apoio administrativo a mim oferecido no decorrer deste trabalho.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca. A João Evangelista Brito da Silva, Leonardo Tambellini e Luciene Pires Xavier, meus colegas de trabalho no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, pelo apoio.

A todos os colegas do PPG Letras, pelas discussões e apoio ao longo deste intenso período de produção acadêmica.

À Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes, pela inestimável colaboração durante a produção deste trabalho, me orientando não apenas no manejo da teoria, mas me ensinado a lidar com sensações e sentimentos que a busca pelo conhecimento me fez conhecer.

Agradeço especialmente à minha mãe, Filomena Vani, não apenas por suportar minhas ausências e me apoiar nos momentos de dificuldade, mas pelas escolhas que fez na vida e, sobretudo, por tantas e tantas vezes ter feito de mim sua principal escolha.

RESUMO

Este trabalho investiga as estratégias narrativas utilizadas por Jonathan Safran Foer no romance *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), a fim de verificar como o autor avalia o episódio dos ataques terroristas de 11 de setembro. A tragédia representa o início de um novo período da História dos Estados Unidos e tem sido tema de publicações em diversas áreas. Este estudo examina, por meio da jornada empreendida pelo menino Oskar, de apenas nove anos, cujo pai foi vítima dos atentados, a forma como os acontecimentos do passado são transformados em fatos históricos relevantes, os sistemas que permitem a abordagem da História por meio de várias perspectivas, e a presença do trauma como elemento de ligação entre História e Literatura. Focalizando primordialmente o narrador, o pequeno Oskar, a análise perseguirá sua jornada em Nova York à procura de respostas para a morte de seu pai naquele dia catastrófico, tratado por Oskar como *the worst day*. Serão também analisados os usos de imagens, espaços em branco, as escritas com sobreposição e o diálogo com a tecnologia e mensagens codificadas, como SMS, que estão presentes no romance. A fundamentação teórica desta discussão será baseada em textos de McHale (1992), Lyotard (1990), Jameson (2007), Santiago (2002), Connor (2000), White (1994), Le Goff (2003), e Hutcheon (1991).

PALAVRAS-CHAVE: Jonathan Safran Foer; *Extremely Loud & Incredibly Close*; Literatura e História; 11 de setembro; terrorismo; trauma; Pós-Modernismo.

ABSTRACT

This thesis investigates the narrative strategies used by Jonathan Safran Foer in *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) in order to verify how the author evaluates the episode of the terrorist attacks of 9/11. The tragedy is the beginning of a new period in the history of the United States and has been the subject of publications in several fields. This study examines, through the journey taken by the nine-year-old boy Oskar, whose father was a victim of the 9/11 attacks, how the events of the past are transformed into relevant historical facts, systems that allow the treatment of History through multiple perspectives, and the presence of trauma as a connection between History and Literature. Primarily focusing on the narrator, little Oskar, the analysis will pursue his journey in New York looking for answers to the death of his father on that catastrophic day, treated by Oskar as “the worst day”. The use of images, blanks, written with overlapping and dialogue with technology and coded messages such as SMS, which are present in the novel, will also be analyzed. The theoretical basis of this discussion includes texts by McHale (1992), Lyotard (1990), Jameson (2007), Santiago (2002), Connor (2000), White (1994), Le Goff (2003) and Hutcheon (1991).

KEYWORDS: Jonathan Safran Foer; *Extremely Loud & Incredibly Close*, Literature and History; September 11; terrorism; trauma; Post modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. HISTÓRIA E LITERATURA	17
1.1. O Conceito de História	17
1.2. Relações entre ficção e história	23
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O PÓS-MODERNISMO	27
2.1. Metaficção Historiográfica	31
3. JONATHAN SAFRAN FOER	36
3.1. <i>Everything is Illuminated</i> (2002)	37
3.2. <i>Eating Animals</i> (2009)	38
3.3. <i>Tree of Codes</i> (2010)	39
3.4. Foer no Brasil	40
3.5. Foer como fonte de sua obra	42
4. A (RE)CRIAÇÃO HISTÓRICA NO ROMANCE <i>EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE</i>	44
4.1. O texto literário: <i>Extremely loud & Incredibly close</i>	45
4.2. Narrativa fragmentada	46
4.3. Os “Black” de Nova York	90
4.3.1. Abby Black	91
4.3.2. Abe Black	91
4.3.3. Ada Black	92
4.3.4. A. R. Black	92
4.3.5. Agnes Black	93
4.3.6. Alice Black	94
4.3.7. Peter Black	94
4.4. Cartas	95
4.5. O 11 de setembro	96
4.5.1. Os Estados Unidos e a vulnerabilidade pós-11 de setembro	99

4.5.2. Vivendo as consequências da tragédia de 11 de setembro	100
4.6. O bombardeio incendiário a Dresden	104
5. ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE <i>EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE</i>: IMAGENS DO TRAUMA	107
5.1. Cinema e Literatura	107
5.1.1. Terror ao vivo	108
5.2. Stephen Daldri	109
5.3. Imagens do trauma	110
5.4. Literatura — Cinema — Literatura	115
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Desenho feito por uma criança em idade escolar, logo após os atentados de 11 de setembro	25
Figura 02: Imagem de divulgação do livro <i>Tree of Codes</i> (2010)	39
Figura 03: Folha assinada por Thomas Schell em loja de artigos de arte	56
Figura 04: Sequência invertida das imagens de <i>Falling Man</i> , no final do romance	57
Figura 05: Montagem de Hamlet, de Shakespeare	59
Figura 06: Uma das imagens da sequência batizada de <i>Falling man</i> , registrada pelo fotógrafo Richard Drew em 11 de setembro de 2001	71
Figura 07: Mãos tatuadas de Thomas Schell, avô de Oskar	73
Figura 08: Hitler passa tropa em revista	73
Figura 09: Páginas em branco narrando a história de vida da avó	75
Figura 10: Imagem que se repete três vezes na narrativa, metaforicamente trancando o passado e o horror vivido pelos avós durante a Segunda Guerra Mundial	77
Figura 11: Páginas com escrita sobreposta	84
Figura 12: Dresden, antes e depois do bombardeio	87
Figura 13: Bombeiro voluntário em 11 de setembro de 2001, jovem segura <i>honor flag</i>	101
Figura 14: Cartaz fotografado nas ruas de Nova York em 11 de setembro de 2012	102
Figura 15: Pai que perdeu o filho nos atentados de 11 de setembro acompanha as homenagens	103
Figura 16: Última sequência do filme	111
Figura 17: Perspectiva do atentado - Estados Unidos	113
Figura 18: Perspectiva do atentado - Al Jazeera	114
Figura 19: Capa original do romance	116
Figura 20: Capa do romance com selo de divulgação do filme	117
Figura 21: Créditos do filme em contracapa do livro	117
Figura 22: Capa do romance baseada no poster do filme	118

INTRODUÇÃO

No presente trabalho, propomo-nos a estudar o romance *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), de Jonathan Safran Foer, à luz de teóricos do pós-modernismo, como McHale (1992), Lyotard (1990), Jameson (2007), White (1994), Connor (2000) e Hutcheon (1991), observando a reavaliação crítica do passado feita pelo autor ao abordar, em sua narrativa, dois eventos que envolvem traumas individuais e coletivos: os atentados de 11 de setembro e o bombardeio a Dresden durante a Segunda Guerra Mundial. Por meio da análise de estratégias narrativas, das fotografias, das diferentes formas discursivas presentes no romance, a investigação conduzirá ao exame da relação entre Literatura e História.

Os atentados de 11 de setembro, ocorridos em 2001, não somente marcaram o início de um novo momento histórico nos Estados Unidos da América, o da Guerra ao Terror, como também se tornaram tema de publicações em diversos suportes e línguas em todo o mundo.

Naquele dia, quatro aviões comerciais foram sequestrados por terroristas ligados à rede Al-Qaeda. Dezenove homens foram transformados em armas e aterrorizaram todo o país, por meio de ataques ao World Trade Center e ao Pentágono. Um outro avião caiu em um campo na Pensilvânia, pois seus passageiros enfrentaram os terroristas que haviam sequestrado a aeronave, cujo alvo era, provavelmente, a Casa Branca ou o Capitólio. Este se constituiu no maior atentado contra os Estados Unidos em seu próprio território.

Considerando a imediata mudança de sentido que o termo “segurança” sofre dentro da sociedade americana, a partir da primeira notícia de que o choque entre aviões comerciais e torres do *World Trade Center* havia sido planejado por um grupo terrorista, essa variação estilhaça a ideia anterior da invulnerabilidade dos Estados Unidos, e exprime, em imagens aparentemente “cinematográficas”, saídas de uma produção de Hollywood e não de uma cena real, uma catastrófica realidade a ser absorvida pelo público, de forma bastante cruel.

Para que pudéssemos analisar a perspectiva história e a sua relação com a literatura, fizemos uso de textos do teórico Hayden White, como *Metahistória* (1995), obra na qual o autor retoma os tradicionais conceitos da ciência histórica, herdada do século XIX e os

atualiza. White divide a produção da História em três fases, e alerta para as diferenças na atuação de filósofos da História e historiadores no século XIX que, de acordo com o historiador Guy Lardreau (1989), teria sido o século da História, considerando a atenção dada à História enquanto disciplina e às interferências sofridas pelos historiadores, cuja prática se vê vinculada a questões políticas.

Utilizamos também os conceitos de pós-modernidade, pós-modernismo e pós-moderno, uma vez que o romance analisado, *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) enquadra-se, como descreve Hutcheon (1991), como obra de “metaficção historiográfica”, por meio da qual o leitor tem a possibilidade de refletir e reavaliar criticamente o passado.

Essa reavaliação poderá ser feita de modo mais atento se consideramos que, dentre os três episódios descritos por Foer, o bombardeio a Dresden, os lançamentos atômicos em Hiroshima e Nagasaki e os atentados terroristas de 11 de setembro, em dois aparecem visões das sociedades oprimidas e derrotadas pelos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, mas há também a reanálise dos atentados terroristas de 11 de setembro, quando os Estados Unidos percebem, ao serem atacados, o estilhaçamento de seu paradigma de segurança, no qual gastam milhões de dólares por ano.

Por isso, ao analisarmos *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), atentamos para o modo como Foer revisita criticamente a história, e deparamo-nos com questões sobre a legitimidade do que é tido como verdade, e com questionamentos acerca deste conceito, como o de Hutcheon (1991, p. 98), que propõe a sua substituição por “verdades”, no plural, de modo a permitir diversas interpretações do passado. A teórica aborda ainda a questão da reavaliação da História pela ficção pós-moderna, realizada de forma crítica, apresentando seu conceito de “metaficção historiográfica” para se referir às ficções baseadas em fatos históricos em que o retorno ao passado não é feito de maneira ingênua (1991, p.120). Aqui, é importante abordar a relação existente entre História e Literatura, pois, ainda que seja motivo de polêmica, considerando que para muitos teóricos a História tem sido vista como o campo de trabalho cuja função é narrar a verdade factual, documental, empírica, enquanto que a Literatura tem sido vista como o campo no qual a verdade factual não é fundamental, dado o espaço existente para a ficção, para a recriação, para a possibilidade de criar ou recriar acontecimentos ou fatos, para Hayden White, cabe ao historiador interpretar os materiais, as amostras disponíveis para seu trabalho. Essas interpretações podem se dar de variadas formas, sendo todas narrativas, caracterizadas pelo autor como discurso histórico: “onde não há narrativa, não existe discurso distintivamente histórico”.

(WHITE, 1991, p. 2) O teórico, ao caracterizar o discurso histórico como interpretação e a interpretação histórica como narrativização, propôs ainda discussões historiográficas acerca da natureza do conhecimento histórico e da oposição entre teoria e narrativa.

Quanto à estrutura do trabalho, há quatro capítulos, sendo os dois primeiros, teóricos, nos quais focalizamos, primeiramente, a relação entre Literatura e História; no capítulo dois, fazemos um breve levantamento bibliográfico sobre o Pós-Modernismo.

No terceiro capítulo, realizamos uma breve apresentação do autor, Jonathan Safran Foer, pois este não figura entre os mais conhecidos junto ao público brasileiro e, desse modo, a apresentação de sua carreira, de suas obras e do modo como foi percebido pela imprensa brasileira em sua breve passagem pela edição de 2006 da Feira Internacional de Paraty (FLIP) se faz necessária.

O quarto capítulo trata da análise do romance de Foer, escolhido como objeto deste estudo pela densidade da narrativa e pelo modo como o autor constrói a narrativa, tipicamente pós-moderna: fragmentada e com a possibilidade de reanálise de fatos históricos como o bombardeio incendiário a Dresden e os ataques terroristas de 11 de setembro.

O romance é dividido em três linhas narrativas. A primeira tem Oskar, um menino de 9 anos, cujo pai faleceu nos ataques terroristas de 11 de setembro e que, após perceber a sua nova vida de um modo inimaginável e pantanoso, vê um fato corriqueiro mudar sua rotina: cerca de um ano após a morte de seu pai, ainda mantém o hábito de passar uma parte de seu tempo dentro do *closet* do pai, em busca de uma proximidade física não mais possível. Em uma dessas incursões, derruba um vaso azul, que se estilhaça no chão. Dentro do vaso, o menino encontra um envelope com uma chave. A única identificação no envelope é a palavra “Black”, grafada em vermelho. Após consultar a atendente da loja de produtos para arte, situada em frente à sua casa, Oskar se convence de que Black é um sobrenome e, dessa forma, decide visitar todos os 472 Black de Nova York, espalhados por 216 endereços, cujo mapeamento, bem como a análise das 27 visitas, foi realizado neste estudo. (FOER, 2005, p. 71) Neste trabalho, a busca de Oskar entre os Black é compreendida como a busca por luz na escuridão. Faz parte deste capítulo, também, o relato da pesquisa de campo em Nova York, executada durante o desenvolvimento deste trabalho, em setembro de 2012.

A segunda linha narrativa é apresentada com a avó e o avô de Oskar como narradores,

que, por meio de cartas, revelam o contexto da Europa nos dias finais da II Segunda Guerra Mundial, após o bombardeio incendiário a Dresden, do qual são sobreviventes. Nessa linha narrativa apresentam-se as cartas escritas pelo avô de Oskar, Thomas Schell, ao filho, Thomas Schell Jr., escritas ao longo dos quarenta anos em que viveram distantes um do outro, e guardadas, enquanto os envelopes eram remetidos, vazios. Thomas Schell, que abandonou a esposa, grávida, manteve durante todo o tempo em que esteve longe do filho o hábito de escrever cartas, nas quais revela suas justificativas para o abandono, ou ainda, narra em flashes, a vida que mantinha com a esposa antes de deixá-la. Em uma das cartas, Thomas Schell conta ao filho como perdeu a capacidade de falar, o trauma internalizado, reflexo dos momentos de horror que viveu durante os ataques a Dresden, em fevereiro de 1945. Estes fizeram Thomas Schell não ter mais o que dizer. Em uma outra carta, Thomas Schell conta ao filho como a mãe, também sobrevivente aos bombardeios, escreveu, com o auxílio de uma máquina de escrever, a sua história, e o resultado, com cerca de duas mil páginas em branco, neste trabalho interpretadas como o apagamento da história dessa personagem que sequer recebe um nome no romance. Ela é sempre chamada de “Vó”.

A terceira linha narrativa é composta de um conjunto de cartas escritas pela avó e endereçadas a Oskar, nas quais ela oferece ao menino elementos de sua formação identitária que o pai, cuja vida fora prematuramente ceifada, não conseguiu transmitir.

Toda a análise realizada nesta dissertação toma como referência a obra original de Foer, em inglês. Entretanto, os trechos utilizados no corpo deste trabalho foram retirados da edição em português de *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) lançado pela Editora Rocco, em 2006, com o título “Extremamente alto e Incrivelmente perto”, com tradução de Daniel Galera.

O quinto e último capítulo deste trabalho é composto pela análise da adaptação fílmica da obra de Safran Foer, cuja montagem levou para as telas do cinema somente a primeira linha narrativa do romance. Adotamos, para tanto, uma abordagem comparativa, revelando as diferentes formas de expressão e representação em cada uma das narrativas.

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA E LITERATURA

A relação estreita que pode ser observada entre História e Literatura não é recente. Para essas duas disciplinas, o processo de produção do profissional, seja do historiador, seja do autor, é um processo bem semelhante, no qual, utilizam, via de regra, a mesma ferramenta: a linguagem.

Para Hutcheon (1991), na representação tanto da História quanto da Literatura há um entrelaçamento entre o fato histórico e a ficção, fazendo o leitor não ter o alcance do quanto de realidade e de ficção existe nas narrativas, uma vez que a fronteira entre ambas pode se confundir, em uma mútua contaminação: fato histórico permeado de ficção e ficção permeada por fatos históricos. A diferença conceitual entre os dois trabalhos reside no 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.

1.1. O Conceito de História

Em sua obra *Os métodos da História* (1983), os historiadores Ciro Flamarion Cardoso e Héctor Pérez Brignoli apresentam a missão do historiador. Cardoso e Brignoli colocam sob a responsabilidade do historiador decidir o que deve ser registrado nos anais da história como “fato histórico”, a partir de uma análise baseada em documentos.

Adam Schaff, em *História e Verdade* (1987), nessa mesma linha de raciocínio, tece as seguintes observações:

Tomamos o fato histórico como ponto de partida das nossas análises sobre a objetividade da verdade histórica, porque se admite geralmente que as divergências surgem entre os historiadores no momento em que passam à interpretação dos fatos, enquanto que a sua acumulação, se supondo um certo nível de conhecimentos e técnica na investigação, é mais ou menos semelhante. (SCHAFF, 1987, p. 203).

Nas duas obras citadas, o fazer histórico parece estar inteiramente nas mãos do historiador, como se fosse ele o agente responsável pelo que se deve transferir às gerações futuras, desconsiderando os contextos políticos, econômicos e sociais, bem como as motivações por trás de cada “fato histórico”.

O teórico Hayden White, em *Metahistória* (1995), retoma os tradicionais conceitos da ciência histórica, herdada dos séculos XVIII e XIX. Entretanto, White divide a produção da História em três fases distintas, e alerta para as diferenças na atuação de filósofos da História e historiadores no século XIX que, de acordo com o historiador Guy Lardreau (1989), teria sido o século da História, dada a importância dos estudos históricos para o avanço intelectual e moral da sociedade. Voltaire, cerca de cem anos antes, na obra *Ensaio sobre os costumes e o espírito das nações* (1756), já alertava para a necessidade de se considerar fazer uma análise mais crítica dos fatos históricos, e cunha a expressão “filosofia da história”, ao assim batizar o prefácio da referida obra.

Na primeira fase, ocorrida durante o Iluminismo, História e verdade eram conceitos indissociáveis, como se pode observar na definição do pensador Pierre Bayle:

Observo que, como a verdade é a alma da história, ela é algo essencial para a composição histórica ser isenta de mentiras; de forma que, embora ela deva ter todas as outras perfeições, não será uma História, mas uma mera fábula ou romance [...] ¹ (BAYLE, 1826, p. 173, tradução nossa).

Para Hayden White, o fato de teóricos do século XIX não fazerem uso de elementos que não configurassem a “realidade”, como acontecia até o século XVIII, mas sim elementos de criação literária ou interpretação dos fatos, como mitos, lendas ou fábulas, é algo significativo:

Isso [a exclusão de elementos não “reais”] significava que conjuntos completos de dados provenientes do passado – tudo que estava contido na lenda, no mito, na fábula – eram excluídos como testemunho potencial para determinar a verdade acerca do passado, isto é, aquele aspecto do passado que tais conjuntos de dados diretamente representavam para o historiador empenhado em reconstruir uma vida em sua integridade e não somente em função de suas manifestações mais racionalistas. Como os próprios iluministas eram devotados à razão e estavam interessados em firmar a autoridade dela contra a superstição, a ignorância e a tirania de sua própria época, eram eles incapazes de enxergar qualquer coisa

¹ I observe that truth being the soul of history it is an essential thing for a historical composition to be free from lies; so that though it should have all other perfections it will not be a History but a mere fable and romance [...]

mais que o mero testemunho [...] nos documentos em que aquelas épocas representavam suas verdades para si mesmas, em mitos, lendas, fábulas e outras coisas mais. (WHITE, 1992, p. 66).

A segunda fase é chamada por White de “clássica” e, situada no século XIX, é representada por quatro historiadores: Jules Michelet, Leopold Von Ranke, Alexis de Tocqueville e Jacob Burckhardt que, segundo o autor, partilham da chamada “consciência moderna”. Desse grupo de historiadores interessa-nos o compromisso com o “real”, em oposição direta à visão romântica, base da “historiografia realista de Ranke” (WHITE, 1992, p. 175).

Hayden White trata dessa “historiografia realista”, sobre o modo objetivo e compromissado com a verdade defendido por Leopold Von Ranke no trecho abaixo:

Numa passagem que se tornou canônica no credo da ortodoxia da profissão historiográfica, o historiador prussiano Leopold Von Ranke caracteriza o método histórico, de que foi fundador, nos termos de oposição aos princípios de representação encontrados nos romances de aventura de Sir Walter Scott. Ranke ficara encantado com os quadros que Scott havia pintado da época da cavalaria. Eles lhe tinham inspirado o desejo de conhecer mais amplamente aquela época, de vivê-la de maneira mais imediata. E por isso fora às fontes de história medieval, aos documentos e aos relatos contemporâneos da vida naquele tempo. Escandalizou-se ao descobrir não só que os quadros de Scott eram em grande parte produtos da fantasia mas também que a vida real da Idade Média era mais fascinante do que qualquer descrição novelística dela jamais poderia ser. Ranke descobrira que a verdade era mais estranha do que a ficção e, para ele, infinitamente mais satisfatória. Resolveu, por isso, limitar-se no futuro apenas à representação daqueles fatos que eram atestados pelo testemunho documental, reprimir os impulsos “românticos” de sua própria natureza sentimental e escrever história para relatar exclusivamente o que houvesse de fato sucedido no passado. (WHITE, 1992, p. 175).

A terceira fase é representada por Nietzsche, Marx, entre outros. Marx, em sua mais famosa obra, *O manifesto comunista*, apresenta a sua definição de história:

A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes. Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor feudal e servo, mestre de corporação e companheiro, em resumo, opressores e oprimidos, em constante oposição, têm vivido numa guerra ininterrupta, ora franca, ora disfarçada; uma guerra que terminou sempre ou por uma transformação revolucionária da sociedade inteira, ou pela destruição das duas classes em conflito.

Nas mais remotas épocas da História, verificamos quase por toda parte, uma completa estruturação da sociedade em classes distintas, uma múltipla gradação das posições sociais. (MARX, 1999, p. 40).

É interessante, porém, notar como a visão moderna de historiadores como Hayden White difere da visão Iluminista. Logo nas páginas iniciais de *Metahistória* (1995), White esclarece considerar “o trabalho histórico como o que ele manifestadamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa”. (WHITE, 1995, p. 11).

Assim como Hayden White, Linda Hutcheon também avalia de modo crítico a produção da atividade escrita. Em seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1991), a teórica alerta

[...] ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. (HUTCHEON, 1991, p. 34).

O historiador Jacques Le Goff (2003), divide o conceito de história em três, sendo a primeira, o ensinamento de Heródoto, de que a história é a “procura das ações realizadas pelos homens”, o que chamamos de ciência histórica; a segunda é a procura que os homens realizaram, e se fundamenta em uma definição de Paul Veyne, “a história é quer uma série de acontecimentos, quer a narração desta série de acontecimentos” (1968, p. 423 apud LE GOFF, 2003, p. 18); e por fim, a história pode assumir um terceiro sentido, o sentido de *narração*².

Uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na “realidade histórica” ou puramente imaginária — pode ser uma narração histórica ou uma fábula. [...] O século XIX, século da história, inventa ao mesmo tempo as doutrinas que privilegiam a história dentro do saber — [...] “historismo” ou “historicismo” — e uma função, ou melhor, uma categoria do real, a “historicidade” (LE GOFF, 2003, p. 18-19).

Le Goff (2003, p. 21) trata ainda da dualidade da história, no que classifica como “história-realidade” e “história-estudo desta realidade”. As duas classificações podem ser aqui compreendidas como realidade.

Sob uma perspectiva de verdade vigente no Modernismo, Fischer (1970 apud HUTCHEON, 1991, p. 120) afirma existir “extraordinária relutância em reconhecer a realidade do tempo passado e dos acontecimentos anteriores, resistindo obstinadamente a todos os argumentos que defendem a possibilidade ou a utilidade do conhecimento histórico”.

² Grifo do autor.

De modo muito semelhante, Hayden White, poucos anos mais tarde, constata que no fazer literário contemporâneo existe a convicção de que “a consciência histórica precisa ser eliminada se o escritor quiser examinar com a adequada seriedade aqueles estratos da experiência humana”. (1994, p. 31).

White trata do posicionamento do leitor diante das obras escritas com finalidade de propôr uma reflexão sobre os acontecimentos passados, sejam as obras históricas ou literárias.

Os leitores de histórias e de romances dificilmente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles. Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais (ou, diríamos, formalistas). Vistos apenas como artefatos verbais, as histórias e os romances são indistinguíveis uns dos outros. Não podemos distinguir com facilidade entre eles, em bases formais, a menos que os abordemos com pré-concepções específicas sobre os tipos de verdade de que cada um supostamente se ocupa (1994, p. 137-138)

Ora, que existem elementos literários na composição do texto histórico, bem como elementos históricos em obras ficcionais, não é grande novidade. O que vemos, como evolução teórica, é o modo como essa troca entre as disciplinas é percebida pelo leitor.

Como exemplo, podemos citar em *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), um momento da narrativa em que história e ficção se entrelaçam, ao surgir uma entrevista com um sobrevivente do ataque à bombas em Hiroshima e Nagasaki. No depoimento de Tomoyasu, dor e tristeza se misturam com fatos históricos e interpretações de um pai que viu a filha morrer em seus braços.

Cerca de 6h30 da manhã seguinte, apareceu o Sr. Ishido. Sua filha tabalhava no mesmo escritório que a minha. Ele estava gritando à procura da casa de Masako. Corri para a rua. Gritei “É aqui mesmo!” O Sr. Ishido veio até mim. Ele disse “Rápido! Pegue algumas roupas e vá encontrá-la. Ela está na margem do rio Ota.”

Corri o mais rápido que pude. Mais rápido do que era capaz de correr. [...] Ela disse “Você demorou tanto.”

Pedi desculpas a ela. Falei “Vim o mais rápido que pude.”

Não tínhamos ninguém. Eu não sabia o que fazer [...] Ela me perguntou o que eu estava fazendo. Eu disse “Ah, Masako, não é nada”. Ela acenou com a cabeça. Nove horas depois, ela morreu. [...]

Ela morreu em meus braços dizendo “Não quero morrer.”³ (FOER, 2006, p. 208)

³ About 6:30 the next morning, Mr. Ishido came around. His daughter was working at the same office as my daughter. He called out asking for Masako’s house. I ran outside. I called, ‘It’s here, over here!’ Mr. Ishido came up to me. He said, ‘Quick! Get some clothes and go for her. She is at the bank of the Ota River.’

O depoimento da personagem Tomayasu, pai de Masako é um depoimento real⁴, assim como os elementos narrativos que o compõem, como as referências históricas e geográficas. É bastante possível que o autor tenha realizado uma vasta pesquisa documental para a produção da entrevista ficcional o que, mais uma vez, nos leva à questão do trânsito nessa área de fronteira entre História e Literatura.

Esses pensamentos são radicalmente diferentes dos princípios defendidos por Hutcheon, para quem “pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente” (1991, p. 121). A autora afirma, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991), que “o pós-modernismo é anistórico” (p. 37).

A principal divergência entre o pensamento Moderno e o pensamento Pós-Moderno reside na perspectiva de que o “problema” levantado pelos historiadores modernos que, por sua visão hermética, não conseguiam avançar pela análise crítica, tornavam-na hostil. Esse “problema” que gerava hostilidade é a ferramenta de trabalho do historiador pós-moderno, ou como define Hutcheon “o ‘pesadelo da história’ apresentado pelo modernismo é exatamente o que o pós-modernismo preferiu enfrentar” (1991, p. 121). Ainda segundo Hutcheon,

O pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a veracidade (Berthoff, 1970, p. 272). As duas formas de narrativa são sistemas de significação em nossa cultura; as duas são aquilo que, certa vez, Doctorow considerou como formas de “mediar o mundo com o objetivo de introduzir o sentido (1983, p. 24) (HUTCHEON, 1991, p. 149).

Ora, se considerarmos que o pós-moderno não apenas problematiza a “noção de conhecimento histórico” mas também reinsere os contextos históricos, podemos nos deparar com o que Jameson (1996, p. 72) chama de “historicidade autêntica”, um conceito único. Consideramos aqui que esse pode ser o conceito de uma verdade incontestável, se não, uma verdade absoluta.

I ran as fast as I could. Faster than I was able to run. [...] She said, ‘It took you so long.’ I apologized to her. I told her, ‘I came as fast as I could.’

It was just the two of us. I didn’t know what to do. [...] She asked me what I was doing. I told her, ‘Oh, Masako. It’s nothing.’ She nodded. Nine hours later, she died. [...] I held her in my arms. She said, ‘I don’t want to die.’ (FOER, 2005, p. 188-189)

⁴Disponível em <http://www.atomicarchive.com/Docs/Hibakusha/Kinue.shtml> (Acesso em 29/09/2013).

Devemos, porém, atentar para a possibilidade de praticarmos um olhar externo, permitido pelo “historicismo pós-moderno”, que para Hutcheon, “está voluntariamente livre da nostalgia” (1991, p. 122).

1.2. Relações entre ficção e história

Como vimos, Hutcheon refuta o conceito da existência de uma única “verdade” e propõe a ideia de haver verdades múltiplas.

Nesta dissertação, postulamos que a oposição à dualidade da História proposta por Le Goff (2003), está na ficção tal qual propõe Linda Hutcheon, a ficção que tem, inerente em si, o compromisso do revisitar criticamente a História, de reescrever o que já havia sido escrito, de dar voz às minorias até então caladas. Neste ponto, Le Goff (2003) e Hutcheon (1991) se encontram, e o que Le Goff denomina “historiografia”, Hutcheon trata por “metaficção historiográfica”.

Dessa forma, a historiografia surge como sequência de novas leituras do passado, plena de perdas e ressurreições, falhas de memória e revisões. Estas atualizações também podem afetar o vocabulário do historiador, introduzindo-lhe anacronismos conceituais e verbais que falseiam gravemente a qualidade de seu trabalho. (LE GOFF, 2003, p. 28)

Podemos considerar que o ferramental do historiador é o mesmo do autor de ficção, e é também o mesmo do jornalista. Cada um desses profissionais poderá assumir uma postura distinta em relação à criação textual, a saber: ao historiador, recai o compromisso com a verdade; da mesma forma, ao jornalista, cabe o compromisso de produzir conteúdo informativo, sob uma perspectiva que privilegie a verdade dos fatos, sobre os quais não opina, dos quais não participa, produzindo um texto absolutamente informativo. Por sua vez, ao autor de obras de ficção, escapa a todo e qualquer compromisso com a verdade, sendo-lhe possível assumir uma criação ficcional a partir de nenhum documento histórico ou de nenhum registro jornalístico.

A “metaficção historiográfica” irá, assumidamente, consultar os documentos históricos, trazendo para sua criação personagens reais que poderão assumir outros papéis, às vezes subvertidos pelo autor. Haverá ainda a possibilidade de personagens

da História aparecerem ao lado de personagens fictícios, em situações que, mesmo sem terem “verdadeiramente” acontecido, possam oferecer novas possibilidades de reflexão sobre o evento histórico original, ou “verdadeiro”. Para Hutcheon (1991),

a metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (1991, p. 127)

Assim, nas obras ficcionais de “metaficção historiográfica”, as fronteiras que dividem Literatura e História são abaladas, tornando-se bastante tênues.

Isso se dá pelo fato de que, estruturalmente, as duas ciências se fazem de modo bastante semelhante, com historiadores e escritores questionando e discutindo fatos históricos a partir de documentos que, por sua vez, são narrativizados, oficiais ou não. Como já citado, Le Goff (2003) define a narração como uma das vias do fazer histórico. É também com a narração que o escritor constrói seu mundo.

Nas reflexões de Aristóteles, a poesia ultrapassa a História, pois não se restringe a apresentar os fatos ocorridos, mas por apresentar os fatos que poderiam vir a acontecer.

Costa (2001, p. 50), ao revisitar o conceito de mimese de Aristóteles faz a seguinte colocação: “um recurso da mimese trágica é o efeito de surpresa, que, mesmo inverossímil, pode parecer verossímil, porque é verossímil que aconteçam coisas inverossímeis”.

Tanto para escritores quanto para historiadores, escrever é interpretar eventos passados; são duas atividades que se entrelaçam e, como White define, “a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica” (WHITE, 1994, p.138). Sobre a atividade dos historiadores, Hayden White explica que

[...] os historiadores interpretam seu material de duas maneiras: ou escolhendo uma estrutura de enredo que confira às suas narrativas uma forma reconhecível, ou escolhendo um paradigma de explicação que dê aos seus argumentos uma forma, um impulso e um modo de articulação específicos. É costume dizer que essas duas escolhas são consequências de uma terceira opção interpretativa, mais fundamental: uma opção moral ou ideológica. (WHITE, 1994, p. 86).

White vai além nessa comparação entre o escritor de um romance e o escritor de

uma história, ao afirmar que “ambos desejam oferecer uma imagem verbal da ‘realidade’” (1994, p. 138).

Pensando os eventos de 11 de setembro com base no conceito aristotélico de mímese, podemos traçar um paralelo entre a representação mimética da arte e os ataques terroristas no momento em que o inverossímil se torna verossímil e, diante de algo que não se podia sequer imaginar, o poderio americano se vê ameaçado. Assim, uma vítima de acontecimentos inverossímeis pode não conseguir compreender a magnitude do acontecimento devido à falta de um referencial verossímil, gerando um trauma, condição que pode ser observada nos narradores de *Extremely Loud & Incredibly Close*.

Um outro elemento que podemos imaginar ser produto da pesquisa de Foer, é que Oskar, no decorrer da ação do romance, não consegue se referir ao dia dos atentados terroristas como “11 de setembro”. Sempre que precisa mencionar o episódio, o dia do episódio, se refere à data como “o pior dos dias”, ou como no original, *the worst day*.

Não seria totalmente fora de questão considerarmos que o autor possa ter usado essa expressão na fala de Oskar, a partir de uma visita realizada ao Museu do 11 de setembro, localizado no *ground zero*, em Nova York. Durante essa visita ao museu, pudemos localizar diversos materiais produzidos pelos moradores de Nova York nos dias que se seguiram aos ataques terroristas e, como parte da mostra, está um painel com pinturas realizadas por crianças da idade de Oskar, no primeiro dia após o retorno às aulas. E ali, naquele painel, pudemos encontrar a pintura abaixo, de autoria desconhecida.

Figura 01⁵: Desenho feito por uma criança em idade escolar, logo após os atentados de 11 de setembro



⁵ Crédito: João Paulo Vani

Note-se que, embora a imagem acima remeta aos ataques terroristas, e classifique o dia 11 de setembro de 2001 como o pior dos dias, a criança mantém a perspectiva da soberania americana, do poder de sua própria nação e da confiança que o povo americano tem em seus governantes. O prédio em pé, em uma alusão à sua reconstrução, com a bandeira hasteada e tremulando sob céu azul revela a crença americana de que os ataques foram eventos que não se repetirão. Os Estados Unidos encontrariam forças em sua tradição para superarem as consequências da tragédia.

A mesma leitura pode-se ter ao consultar o relatório final da comissão nomeada pelo então presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, para analisar os eventos que levaram aos ataques de 11 de setembro. Oficialmente denominada *National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States* [Comissão Nacional sobre Ataques Terroristas aos Estados Unidos], a comissão nomeada pela lei 107-306 de 27 de novembro de 2002, emitiu um extenso relatório após de ter ouvido mais de 1,2 mil pessoas, em 10 países, e ter analisado aproximadamente 2,5 milhões de páginas de documentos, em que trata dos eventos que culminaram nos ataques, como falhas do serviço de inteligência do governo dos Estados Unidos, mas em momento algum retrata a nação americana como vitimada diante dos ataques. Por fim, o relatório traz um conjunto de recomendações para mudanças nos protocolos de segurança, de modo a evitar outro ataque semelhante no futuro.

CAPÍTULO 2

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PÓS-MODERNISMO

Ao elaborarmos esse levantamento teórico, julgamos ser pertinente a clara definição dos termos pós-modernismo, pós-modernidade e pós-moderno, conforme definido por Terry Eagleton (1997):

A palavra *pós-modernismo* geralmente refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto que o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. *Pós-modernidade* é um estilo de pensamento que duvida das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, da ideia de progresso e emancipação universais, de estruturas únicas, grandes narrativas ou fundamentos definitivos de explicação¹ (EAGLETON, 1997, p. vii).

Uma vez que tomamos a definição de *pós-modernismo* como expressão da cultura e das artes e a *pós-modernidade* como pensamento de uma época, consideramos que o *Pós-Moderno* engloba *pós-modernismo* e *pós-modernidade*”.

Sabemos que ainda há muitas divergências sobre a definição de Pós-Modernismo, e, então, podemos pensar em conceitos de Pós-Modernismo(s). Podemos, entretanto, entender essas dificuldades de uma definição acabada para esse conceito, pela velocidade com que as mudanças estão acontecendo no mundo atual. O mundo *Pós-Moderno* tem sido palco de mudanças culturais das mais diversas ordens, e a necessidade de reflexão sobre tais mudanças, inerente à arte do *pós-modernismo*, colabora para a constante discussão das ideias sobre o Pós-Modernismo. Essa percepção acerca do conceito inacabado ou contraditório não é nova. Sobre essa questão, Frederic Jameson, crítico marxista, declara:

Cabe-me agora dizer uma palavra sobre o uso adequado desse conceito: ele não é apenas mais um termo para descrever um estilo específico. É, também, pelo menos tal como o emprego, um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica [...] (In: KAPLAN, 1993, p. 27).

¹The word *postmodernism* generally refers to a form of contemporary culture, whereas the term *postmodernity* alludes to a specific historical period. Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation. [Tradução: FERNANDES, 2009]

Jameson aponta ainda a questão de que, na atualidade, estamos vivendo o capitalismo multinacional, transnacional, o chamado “capitalismo tardio”, termo que aproveita da obra de Ernest Mandel. Diante disso, o crítico nos revela que as grandes corporações possuem hoje mais autonomia e poder que os Estados Nacionais. (JAMESON, 1993, p. 27).

Essa sistemática atual de poder cria uma teia que interliga as corporações multinacionais, que fomentam a “cultura de consumo”, como define Jameson, levando-nos a uma situação de culto ao consumo, com *shopping-centers* e supermercados como “templos”, repletos de “fiéis” que buscam o consumo em uma grande velocidade. Nos dias atuais, a aquisição é mais importante do que a finalidade do bem adquirido. Compra-se dois pelo preço de um, diante de uma necessidade real de não adquirir nenhum dos itens. Os meios de comunicação empurram-nos para as compras: no carnaval já estamos de olho nos chocolates para a Páscoa; em outubro os sinos do Papai Noel começam a tilintar. Mas essa realidade não atinge a população em sua totalidade. Como em todo sistema de organização social, existem também os marginais e excluídos da esfera onde o consumo é prática corrente. Essa população sacrificada, muitas vezes, não consegue suprir nem as necessidades básicas. Há lugares no Brasil em que não há luz elétrica; então, como falar em Pós-Modernidade?

Entre os diversos efeitos observados na sociedade pós-moderna, estão os sentimentos de “desaparecimento do sentimento da história” (JAMESON, 1993, p. 43), a constante “experiência imediata intensa” que nos oprime e nos insere em um universo de “presente perpétuo”, com notícias que envelhecem em poucas horas, escândalos sendo esquecidos de um dia para o outro, tudo isso motivado pelo surgimento constante de novidades: novas notícias, novos escândalos. Nos dias atuais, as sub-celebridades instantâneas não estão mais circunscritas à esfera dos *reallity shows*; eles agora integram uma sistemática do *show bussines*, na qual o astro ou a estrela da estação arrebanham centenas de milhares de fãs em apresentações quase que diárias, nas quais a massa acompanha a execução da música da estação por repetidas vezes, em diversas roupagens. E esses fenômenos instantâneos desaparecem e são esquecidos na estação seguinte, quando um novo “sucesso meteórico” explode nas rádios e na televisão, concorrendo com a notícia da última hora ou com o escândalo do dia.

Com a inegável rapidez dos processos inerentes à sociedade atual, a tecnologia não poderia ficar de fora. Nesse ponto, o capital e a necessidade de consumo se entrelaçam com

o conhecimento que, por sua vez, gera poder. Jean-François Lyotard trata dessa questão em sua obra *A condição pós-moderna*, na qual afirma que “O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado”. (LYOTARD, 2004, p. 45).

Se, nos dias atuais, as grandes corporações detêm mais poder do que os Estados, e a produção tecnológica depende de conhecimento para geração de poder — e conseqüentemente, riquezas — não é difícil concluir que a hegemonia das grandes corporações transnacionais tendam a crescer exponencialmente, enquanto a desigualdade social e econômica aumenta.

Se, por um lado, a tecnologia trouxe conforto e possibilidades de entretenimento e interação, devemos considerar o fato de que essas possibilidades não são uniformes e igualitárias a todas as nações, gerando, em proporções globais, a mesma exclusão que existe em qualquer sistema social.

Com o advento da internet e do mundo digital, temos nações inteiras sem acesso pleno às informações disponíveis nessa grande teia ligada por servidores; nações vigiadas e controladas por seus governos. Deve-se, entretanto, considerar ainda que, com o advento da internet, o modo de interação entre o leitor/espectador e o conteúdo sofre uma significativa mudança de paradigma: agora, o indivíduo é livre para encontrar o conteúdo que mais lhe agrada, que mais lhe convém, ou pelo menos é assim que se sente diante da tela do computador, a qual lhe oferece entretenimento em imagem, áudio e vídeo, além de textos das mais variadas fontes.

Ao tratar desse aspecto como uma mudança de paradigma, referimo-nos diretamente à questão da triagem e pré-seleção feita por qualquer veículo anterior à internet: na Era do Rádio, a programação era definida com base no que, supunha-se, iria agradar aos ouvintes. As rádio-novelas eram alternadas com programas musicais e noticiários. Devemos considerar que a produção das rádio-novelas devia passar por um crivo, se não de censura propriamente dita, um crivo que pudesse orientá-la a agradar mais satisfatoriamente uma determinada classe social ou uma determinada faixa etária. A definição de toda a programação era estruturada pensando na rotina diária do ouvinte, nas donas de casa às voltas com seus afazeres, embaladas pelas melodias românticas; das famílias fazendo as refeições atentas ao noticiário; das tardes sendo preenchidas pelos sonhos das personagens das tramas.

A televisão, décadas depois, aproveitou a mesma estrutura do rádio e compôs a sua grade. A novidade da imagem preenchia melhor a necessidade recém-descoberta da sociedade dos anos 50 nos Estados Unidos, anos 60 no Brasil. Ainda diante da programação em três dimensões agora disponível dentro dos lares e antes restrita às salas de cinema, havia uma seleção de conteúdos, com horários direcionados a públicos específicos, com noticiários uma ou duas vezes ao dia, permitindo um tempo para a assimilação dessa ou daquela notícia.

Em relação aos diários impressos, a mesma situação era verificada, havendo uma seleção feita pelos editores do veículo e uma distância de 24 horas entre uma edição e outra: esse era o ciclo de vida da notícia impressa.

Atualmente, esse ciclo de vida do noticiário televisivo ou impresso deixou de existir. Os portais de notícias são atualizados a cada 30, 60 segundos. As editorias deixam de ser imprescindíveis com o surgimento de *blogs* e produtores de conteúdo independentes. O espectador/telespectador deixa o papel passivo de absorver o que lhe era oferecido e adota a postura de interação com a notícia: ele comenta o que foi escrito, recebe comentários sobre seu próprio comentário, participa da elaboração da notícia em portais colaborativos enviando sugestões para pautas ou relatos de fatos. Com o advento da internet e do acesso direto do usuário, não existe mais uma triagem prévia do que será visto-lido-ouvido, como historicamente acontecia com o rádio, a televisão ou o cinema. O sujeito em frente à tela do computador está muito vulnerável a conteúdos de natureza nem sempre confiável.

Jean Baudrillard, filósofo francês, questiona as possibilidades da tecnologia virtual e a aparente “liberdade” que ela proporciona, considerando o modo como a máquina, a ferramenta de interação, limita e controla as suas escolhas:

Há no cyberspaço a possibilidade de realmente descobrir alguma coisa? Internet apenas simula um espaço de liberdade e de descoberta. Não oferece, em verdade, mais do que um espaço fragmentado, mas convencional, onde o operador interage com elementos conhecidos, sites estabelecidos, códigos instituídos. Nada existe para além desses parâmetros de busca. Toda pergunta encontra-se atrelada a uma resposta pré-estabelecida. Encarnamos, ao mesmo tempo, a interrogação automática e a resposta automática da máquina. Codificadores e decodificadores – nosso próprio terminal, nosso próprio correspondente. Eis o êxtase da comunicação. (BAUDRILLARD, 2003, p. 148).

O atentado terrorista de 11 de setembro, com suas imagens repetidas à exaustão, é um exemplo de como se pode perder a noção do real. Para Baudrillard (1997), temos no

simulacro a cópia sem o referente original, enquanto a simulação advém da percepção do desaparecimento do real. Connor (1989), retoma Baudrillard ao afirmar que

No regime de simulação que é a cultura contemporânea, Baudrillard diagnostica a incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade. Ao lado disso, como em resposta à percepção do desaparecimento do real, há uma tentativa compensatória de manufaturá-lo, num “exagero do verdadeiro, da experiência vivida” (*Simulations*, 12); em outras palavras, o culto à experiência imediata, à realidade crua e intensa, não é a contradição do regime do simulacro, mas o seu efeito simulado.” (1992, p. 52).

Considerando todos os elementos expostos até aqui e as novas características que marcam a sociedade pós-moderna, devemos considerar as mudanças ocorridas também na forma de perceber esse novo mundo. A literatura não poderia se furtar a refletir acerca da sociedade pós-moderna: as indagações deixam de ser sobre como se portar diante de um referencial, ou seja, uma preocupação epistemológica, e passam a referir-se ao referencial em si, adotando a perspectiva ontológica. Brian McHale trata dessa mudança a respeito do estilo da narrativa no Pós-Modernismo:

A ficção científica, assim como a ficção pós-moderna, é governada por um dominante ontológico, contrastando com a ficção modernista (...) que levanta e explora questões da epistemologia e, portanto, é governada por um dominante epistemológico. Assim, enquanto a ficção orientada epistemologicamente (...) se preocupa com questões tais como: o que se pode conhecer do mundo? Quem o conhece, e quão fielmente? Como o conhecimento é transmitido, para quem, e quão fielmente? etc., a ficção orientada ontologicamente (pós-modernismo, ficção científica) preocupa-se com questões tais como: o que é um mundo? Como um mundo é constituído? Existem mundos alternativos, e nesse caso, como eles são constituídos?² (McHALE, 1992, p.247, tradução nossa)

2.1. Metaficção historiográfica

A teórica Linda Hutcheon, ao cunhar o termo “metaficção historiográfica” está se

² “SF, like postmodernist fiction, is governed by an ontological dominant, by contrast with modernist fiction (...) which raises and explores issues of epistemology and thus is governed by an epistemological dominant. Thus, while epistemologically-oriented fiction (...) is preoccupied with questions such as: what is there to know about the world? Who knows it and how reliably? How is knowledge transmitted, to whom, and how reliably? etc., ontologically-oriented fiction (postmodernism, SF) is preoccupied with questions such as: what is a world? How is a world constituted? Are there alternative worlds, and if so how are they constituted? (McHALE, 1992, p.247)

referindo às ficções que se baseiam em fatos históricos, para reavaliá-los, pois o discurso histórico é passível de reinterpretações.

Diante das perspectivas múltiplas de um determinado discurso até então definido como “história oficial”, a ficção pós-moderna desafia essa “verdade absoluta” e coloca o leitor na posição de repensar o passado histórico de maneira ativa e crítica.

Para a teórica, na sociedade pós-moderna há espaço para “verdades”, uma vez que as obras ficcionais estão mais abertas, permitindo diversas interpretações, diferentemente do que acontecia no passado.

Em *Extremely Loud & Incredibly Close*, Foer trata de dois eventos traumáticos para a sociedade, eventos geradores de traumas coletivos e de traumas individuais: os bombardeios incendiários a Dresden, ocorridos entre os dias 13 e 15 de fevereiro de 1945, e os atentados terroristas ocorridos em Nova York, em 11 de setembro de 2001. Além disso, o autor trata dos ataques a Hiroshima e Nagasaki. O autor fragmenta sua narrativa em três linhas distintas: a primeira delas tem Oskar Schell, garoto de nove anos que perde o pai, Thomas Schell Jr., nos ataques terroristas de 11 de setembro e, que encontra no armário do pai, um ano após sua morte, uma chave cuja única identificação é a palavra “Black”. Diante disso, o garoto decide visitar todas as pessoas de sobrenome “Black” em Nova York, em uma jornada que será aqui tratada como a jornada de quem busca luz em meio à escuridão. A segunda linha narrativa é estruturada a partir de um conjunto de cartas escritas por seu avô, Thomas Schell, e jamais enviadas ao seu pai. Seu avô havia abandonado sua avó, grávida, e somente quarenta anos depois, ao descobrir que o filho havia morrido nos ataques terroristas de 11 de setembro é que volta a procurar pela mulher que havia abandonado. Por fim, a terceira linha narrativa tem a avó como narradora, ao escrever uma longa carta a Oskar. Nessa carta, a avó tem a preocupação de oferecer ao neto elementos de sua identidade que deveriam, ao longo dos anos, ser passados por seu pai, cuja vida fora prematuramente ceifada.

Ao abordar em sua obra os ataques às torres gêmeas e os ataques à Dresden pelos aliados, Foer busca suscitar perspectivas diferentes, pois, em relação aos ataques terroristas, ainda não existe um distanciamento temporal adequado para as análises recomendadas por historiadores. Por outro lado, o distanciamento temporal já é suficiente para os episódios ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial.

De acordo com uma das noções de narrador pós-moderno elaboradas por Silviano

Santiago (2002), pela qual o narrador pós-moderno pode assumir atitude semelhante a de um repórter (ou espectador), a visão de Oskar não seria a mesma de seus avós, sobreviventes aos bombardeios incendiários a Dresden; seria apenas uma experiência a partir de sua posição de observador, pois quem estava nas torres era seu pai. O narrador apresenta ainda uma segunda característica levantada por Santiago ao revelar seu amadurecimento ao longo da trama, em decorrência das observações. A trama revela ainda a busca de Oskar por informações com moradores de Nova York que, em comum, têm apenas o sobrenome: Black. A aventura de Oskar tem início no dia em que o “pior dos dias” completa um ano. Ao visitar o armário do pai em busca de uma aproximação com seu passado, com a presença física de seu pai, o jovem narrador, ao mexer em algumas caixas, derruba um vaso azul, que se quebra. Dentro dele, Oskar encontra um pequeno envelope com a palavra “Black”. Dentro do envelope, há apenas uma chave.

Ainda que a abordagem sobre as bombas em Hiroshima e Nagasaki seja rápida e superficial, não podemos deixar de considerar aqui o fato de Foer dar voz ao lado do oprimido, do vencido: em seu romance, uma personagem japonesa sobrevivente aos ataques nucleares é entrevistada e relata brevemente o horror vivido naqueles dias, relata a angústia de quem perde contato com seus entes, a incerteza do que vem com a destruição, o medo permeado pela incerteza.

Foer, judeu-americano, também dá voz aos avós de Oskar, alemães e sobreviventes dos bombardeios incendiários a Dresden. Esse episódio da História é bastante lembrado e sempre cercado de polêmica pelo fato de ser o único evento de toda a Segunda Guerra Mundial considerado como crime de guerra pelas correntes de extrema direita alemã, pelo movimento neonazista.

É interessante, porém, notar que, em dois episódios, o lado vencedor e autor da História oficial são os Estados Unidos, vencido e oprimido no episódio dos ataques terroristas de 11 de setembro. Foer oferece ao leitor, em *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), um panorama da sociedade americana no contexto pós-11 de setembro. Em sua narrativa, o autor revela elementos que passam a fazer parte do dia-a-dia do morador da cidade de Nova York após os ataques, elementos como o medo de utilizar transporte público, ou os questionamentos acerca da existência de Deus. Oskar, narrador de uma das linhas narrativas apresentadas no romance de Foer, com apenas nove anos, pensa em soluções quase mágicas que, se colocadas em prática, poderiam ser capazes de evitar ataques como os que ocorreram no dia 11 de setembro de 2001, entre as quais um elevador

que, em vez de subir ao andar desejado, faça o andar descer ao nível do solo. Alçado a um novo mundo após a morte de seu pai, um mundo histórico e real, solitário e sombrio, Oskar pensa em prédios construídos no subterrâneo, com elevadores capazes de enterrar o visitante, levando-o para baixo, e não para cima.

O romance de Foer entrelaça ficção e realidade em fatos recentes, cuja análise histórica pode parecer ainda prematura, e em fatos cujo distanciamento histórico já permite uma análise supostamente mais ampla, como os bombardeios incendiários a Dresden ou os lançamentos das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki. O autor recria, pela narrativa do avô de Oskar, o cenário de Dresden durante os dias de bombardeio e os dias seguintes, em uma carta que funde lembranças vívidas com lembranças descontinuadas, de um homem que esteve próximo da morte mas foi salvo em meio à lama, sob uma ponte. Nesse ponto do romance, os conceitos de verdade e falsidade não podem ser considerados; apenas a verdade de Thomas Schell, o pai, é considerada: suas lembranças do horror que podem estar misturadas, distantes da “verdade oficial” depois de tantos anos sendo revistas em pensamento. Essa relação é explicada por Linda Hutcheon:

A metaficção sugere que a verdade e a falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção (...) Romances pós-modernos afirmam abertamente que só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade per se, apenas as verdades alheias. A ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas, estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história. (...) A interação do historiográfico com o metafictional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica. (...) A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico. (HUTCHEON, 1991, p. 146-147).

Assim, por ser uma “metaficção historiográfica”, notamos que o romance de Foer é todo permeado de fatos históricos, de elementos reais, vistos de perspectivas diferentes daquelas sugeridas pela “história oficial”.

O romance retrata o contexto da Segunda Guerra Mundial pela visão do avô e da avó, únicos sobreviventes de suas famílias ao bombardeio incendiário a Dresden, que revelam, por meio de cartas, testemunhos repletos de silêncio, reflexo do trauma vivido.

Além dos diferentes discursos que compõem a narrativa, o leitor de *Extremely Loud*

& Incredibly Close convive com diversas linguagens ao longo do romance, sendo uma delas, o silêncio, como acontece com o avô, sem fala, que utiliza blocos de notas e cadernos para se comunicar, além do uso das mãos, em cujas palmas estão tatuadas as palavras SIM, na esquerda, e NÃO, na direita. O silêncio da ausência de fala do avô pode ser também visto na tentativa da avó de escrever sua história em uma máquina de escrever sem fita. Neste trabalho, trataremos destas questões durante as análises sobre trauma.

CAPÍTULO 3

JONATHAN SAFRAN FOER

Jonathan Safran Foer nasceu em Washington, capital dos Estados Unidos, filho de uma família judaica; completou a graduação, licenciatura em Filosofia, em Princeton, em 1999, tendo, na sequência, viajado para a Ucrânia, com o objetivo de complementar seus estudos acadêmicos. Com sua obra de estreia, o romance *Everything Is Illuminated* (2002), baseada em sua tese de Princeton, Foer recebeu dois prêmios: o *National Jewish Book Award* e o *Guardian First Book Award*. Acerca do autor, Mail Azevedo (2008), afirma que:

Nascido em 1977, em uma família extremamente unida, que mantém suas tradições judaicas sem ortodoxia religiosa, Jonathan Safran Foer seguiu o caminho de tantos jovens americanos de classe média, ocupando posições diversas — algumas delas inusitadas, a exemplo de sua atividade como assistente de necrotério — que lhe permitiram concluir sua formação acadêmica. Seu talento para a escrita, revelado ainda nos tempos de universitário em Princeton, e na publicação de contos em periódicos de renome, foi saudado como revelação literária e seu romance de estreia *Everything Is Illuminated* (2002) listado como best-seller, e recipiente de prêmios de prestígio. (2008, p. 217).

Como membro de uma família de origem judaica, devemos considerar o fato de Foer partilhar “das memórias do trauma atávico que acompanha a diáspora do povo judeu, através dos séculos” (AZEVEDO, 2008).

Assim como em seu primeiro romance, em que o protagonista recebe o nome de Jonathan Safran Foer, em uma suposta impressão autobiográfica, em *Extremely loud & Incredibly Close* (2005), seu segundo romance, Foer resgata o sentimento de “devastação do Holocausto” (AZEVEDO, 2008) ao tratar de um episódio da Segunda Guerra Mundial, o bombardeio incendiário de Dresden.

Ao abordar duas grandes tragédias da humanidade em *Extremely loud & Incredibly Close* (2005), o autor permite ao leitor considerar essa reanálise como um “acerto de contas” com a História contada pela Alemanha Nazista. Considerada uma cidade barroca, sem qualquer objetivo estratégico, com grande recepção de famílias refugiadas vindas de outras partes da Alemanha, o bombardeio a Dresden é comumente lembrado pelos grupos neonazistas como sendo o único crime de guerra cometido na Europa durante a Segunda

Guerra Mundial. É preciso esclarecer que, embora a Alemanha tenha liderado um bloco de países com ideais antissemitas durante a Segunda Guerra Mundial, o povo alemão sofreu as consequências dessa guerra da mesma forma que outros povos. A Europa passou pela devastação de uma guerra que durou quase uma década; o Japão sofreu não apenas com os lançamentos nucleares, mas com lançamento de bombas incendiárias. Do mesmo modo, Dresden foi destruída em três dias, com um número aproximado de 135 mil vítimas.

Foer revela, em seus dois primeiros romances, episódios importantes para a comunidade judaica, por meio dos quais permite ao leitor a análise crítica desses acontecimentos, em contraposição a possíveis leituras históricas que se assumem como “verdade absoluta”. Em *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), as “verdades reveladas” por Foer sobre o trauma da dor vivida pelas famílias que perderam seus entes queridos nos atentados terroristas, são apresentadas em uma narrativa que permite o desdobramento do episódio, colocando as “verdades” do povo americano sob nova perspectiva, incluindo a sua própria vulnerabilidade.

3.1. *Everything is Illuminated*

Em *Everything is Illuminated* (2002), Jonathan Safran Foer narra a experiência de um jovem escritor judeu-americano que vai até a Ucrânia para pesquisar a vida de seu avô. Nessa jornada, o autor-narrador-personagem Jonathan Safran Foer, aqui tratado por Jonathan, tenta encontrar Trachimbrod, a *shtetl*¹ na qual nasceu seu avô. Jonathan não tem muitas informações sobre a origem de seu avô, mas tem alguns mapas e uma fotografia de uma mulher chamada Augustine, que supostamente teria salvo seu avô dos nazistas.

Assim como em *Extremely Loud & Incredibly Close*, Foer faz uso da narrativa fragmentada em *Everything is Illuminated*, romance que também está dividido em três linhas narrativas distintas e entrelaçadas: a primeira delas, é a história narrada por Jonathan, sua ida à Ucrânia, sua busca por Augustine, que representa também a busca por sua própria origem; a segunda narrativa é uma obra de não-ficção escrita por Jonathan enquanto sua saga avança: a história de sua família, desde o século XVII, data de fundação de Trachimbrod, a pequena aldeia natal de seu avô, até aquele momento; por fim, a terceira narrativa é uma coletânea de cartas de Alexander Perchov, o Alex, companheiro de viagem

¹ Em ídiche, aldeia, cidadela. *Shtetl* era também o nome que recebiam os bairros povoados por judeus antes da Segunda Guerra Mundial, especialmente na Europa Ocidental.

de Jonathan, seu guia e intérprete. Nessas cartas, Alex, protagonista e narrador, revela suas impressões sobre a história contada por Jonathan, primeiro judeu que conheceu na vida, e sugere alterações, que podem ser interpretadas como dicas ao autor para ajustes na obra que está sendo escrita enquanto a viagem acontece.

É notável o modo como as diferenças entre as duas personagens principais, Jonathan e Alex, são reveladas ao longo do romance: como contam as histórias de duas formas: a “real” e a “registrada”. São apontados dois lados de uma divisão do tema Holocausto: de um lado, as revelações do neto de um dos sobreviventes, de outro, as revelações do neto dos autores da “verdade registrada”, com suas incongruências e implicações, sem mencionar a questão da reconciliação entre os dois lados expostos.

3.2. *Eating Animals*

Eating Animals (2009), terceira obra de Foer, é a primeira não-ficcional, e revela os detalhes da indústria de alimentos, sobretudo da indústria da carne, assim como os danos globais causados por esse mercado.

Diferentemente do que se pode imaginar, a obra não trata da indústria e de seus números como sendo algo em contraposição aos animais domésticos, os *pets*, nem tampouco se propõe a ser uma ferramenta de conversão ao vegetarianismo.

Em *Eating Animals* (2009), Foer trata de números da indústria e do impacto de suas atividades para o planeta; revela o impressionante número de 10 bilhões de animais sacrificados anualmente pela indústria de alimentos, o montante que movimenta anualmente, de aproximadamente 140 bilhões de dólares, e também o modo como as decisões de implantação dessas indústrias alteram o cenário do meio ambiente: na obra, Foer revela a estimativa de que cerca de 40% dos elementos que contribuem para o aquecimento global do planeta sejam provenientes da agropecuária.

Um importante aspecto de *Eating Animals* é ter mantido o padrão visual das obras anteriores de Foer, gerando uma identificação entre seus leitores habituais, ainda que tenha escrito uma obra não-ficcional.

3.3. *Tree of Codes*

Em *Tree of Codes* (2010), sua quarta obra — terceiro romance, Jonathan Safran Foer cria uma nova narrativa a partir de cortes — literalmente — realizados no livro *The Street of Crocodiles*, de Bruno Schultz. Em entrevista concedida ao jornalista Steven Heller, do *New York Times*, o autor define seu terceiro romance como uma “escultura”. (HELLER, 2010).

Ainda que Foer faça uma composição entre texto e elementos gráficos em todas as suas obras, em *Tree of Codes* (2010), essa integração entre literatura e design é levada a um novo patamar.

Figura 02: Imagem de divulgação do livro *Tree of Codes* (2010). Crédito: Visual Edition/Divulgação



Em sua obra, Bruno Schultz, polonês, nascido de pais judeus, reúne pequenos contos que relatam a história de uma família de comerciantes de uma pequena cidade galega. A história traz elementos míticos introduzidos por sonhos. Uma das personagens principais da obra de Schultz é o Pai, comerciante de produtos têxteis, mas que possui intrigantes habilidades sobre-humanas, como se pudesse transitar em um espaço entre a vida e a morte. Apesar da importância do Pai, Józef, o filho, assume importante papel ao ser também uma personagem de destaque, protagonista e narrador. Não foram encontrados materiais capazes de comprovar que Józef revelava traços autobiográficos de Schultz. Em *Tree of Codes*, Foer insere a obra de Schultz em um novo contexto e exclui elementos, como

o pessimismo e a abordagem autobiográfica impressa pelo autor, e ressalta as questões sobre o Holocausto, que teria vitimado Schultz, antes que ele próprio pudesse tratar desse assunto.

3.4. Foer no Brasil

Jonathan Safran Foer esteve no Brasil em 2006, para participar da edição anual da Feira Literária de Paraty (FLIP).

É interessante notar a abordagem dada pela imprensa brasileira, que optou por tratar Foer como uma celebridade, considerando, em alguns casos, apenas o fato de *Eating Animals*, ter se transformado em *best-seller*.

O jornal *Folha de São Paulo*, se restringe a informar que Foer, aos 25 anos, se tornou *best-seller*: “A lista de escritores-celebridades do momento é uma das atrações. Começa com o americano Jonathan Safran Foer, que já foi *best-seller* aos 25 anos, em 2002, com “Tudo se Ilumina.” (SIMÕES; COLOMBO, 2006).

As revistas *Veja* e *IstoÉ Gente*, optaram por abordar a vinda do autor ao Brasil apenas divulgando *Extremamente Alto & Incrivelmente perto*, então recém-lançado no Brasil. A revista *Veja*, em matéria assinada pelo jornalista Sérgio Rodrigues, noticiou a vinda de Foer, tratando-o como um autor “corajoso” por, também em seu segundo romance, *Extremely Loud & Incredibly Close*, tratar de questões permeadas pelo trauma coletivo, como já havia sido feito em *Everything is Illuminated*. O tom elogioso, entretanto, não dura muito.

Desta vez, porém, a ferida está bem mais perto de casa, tanto no tempo quanto no espaço – daí se falar em coragem, embora não falte quem fale também em **oportunismo. Inevitável**. “Extremamente alto & incrivelmente perto” (Rocco, tradução de Daniel Galera, 392 páginas, R\$ 47) é conduzido pela narração de um menino brilhante de 9 anos, Oskar, que sofre com a perda de seu pai no ataque terrorista ao World Trade Center. Prosa inventiva de Foer, recheada – e não raro, convenhamos, **entulhada** – de jogos de linguagem, às vezes parece pesada demais para a criança que a enuncia, mas nem sempre. (RODRIGUES, 2006, grifos nossos).

A revista *IstoÉ Gente* retrata o autor como um “*obcecado pelo acerto de contas com o passado*”. Sobre o romance, o jornalista Marcelo Lyra, que assina a matéria, comenta:

Alinhavando as duas tragédias, Foer trabalha a questão da perda e as diferentes formas de lidar com ela. Enquanto sua mãe busca conforto em uma terapia de grupo, Oskar passa meses tentando descobrir o segredo de uma chave misteriosa que encontra nas coisas do pai. Essa tentativa de aproximação é, na verdade, uma forma de livrar-se do trauma de ter ouvido os recados que o pai deixou na secretária eletrônica pouco antes de a torre desabar. (LYRA, 2006).

O jornal *O Globo*, ao publicar a entrevista concedida pelo autor ao jornalista Bruno Porto, revela uma perspectiva diferente dos demais veículos até aqui citados. Para *O Globo*, “Foer vem sendo saudado como o futuro das letras americanas por alguns críticos.” O jornalista buscou explorar o processo de produção textual do autor, além de abordar a importância da memória nos dois primeiros romances de Foer.

O GLOBO: Como surgiu “Extremamente alto & Incrivelmente Perto”?

FOER: Eu nunca tenho idéias fechadas, prontas. Meus livros não nascem assim. Eu escrevo, escrevo e escrevo. Um dia, em determinado ponto do processo, começo a ver uma imagem. O (poeta inglês) W.H. Auden disse uma vez que escrevia para descobrir o que ele pensava. Comigo o processo é parecido. No caso desse livro, foi a figura do Oskar que me apareceu. Escrever é uma coisa quase impossível, quase improvável. Você fica com uma história por três anos seguidos. Só ela e você e praticamente mais nada. Por isso, quando essa imagem aparece é inconfundível. Tem que ser algo que mantenha a sua paixão, a sua atenção. Você fica feliz quando encontra.

(...)

O GLOBO: A memória tem um papel muito importante nos seus dois livros. Por quê?

FOER: Eu não sei. Se você estivesse me perguntando isso antes da publicação de “Extremamente alto”, eu diria que a memória era tão importante para mim quanto um monte de outras coisas. Mas vendo os dois livros, não há como negar que a memória tem um papel importante. Nós estamos vivendo um momento importante. Nossas memórias agora estão do lado de fora, e não do lado de dentro. Nós não lembramos dos telefones porque temos a agenda eletrônica. Não lembramos dos nossos compromissos pelo mesmo motivo. Não guardamos os fatos porque basta usar o Google. A memória tem a função de nos conectar com o mundo. E eu me importo com essa conexão. Além disso, a memória sempre foi muito importante na minha vida, pois algumas pessoas importantes da minha família morreram antes de eu nascer.

O GLOBO: Muitos cineastas e romancistas vêm tratando dos atentados de 11 de setembro nos seus trabalhos. Alguns disseram que se viram obrigados a falar sobre o tema. O mesmo aconteceu com você?

FOER: Não acredite em quem diz que não poderia viver sem escrever. Essas pessoas não poderiam escrever se morassem no Líbano hoje. Isso é besteira. Eu opto por sentar e escrever. Quanto aos atentados, sempre tento me abrir ao inconsciente coletivo. Quando fiz isso, os atentados vieram naturalmente. Se fosse racional, acho que não falaria disso. Mas veio à superfície.

O GLOBO: Oskar lembra as crianças e os adolescentes superdotados e atormentados de J.D. Salinger. Ele é uma de suas influências?

FOER: Sim e não. Eu não estava pensando em Holden Caulfield quando Oskar

surgiu. Mas “O apanhador no campo de centeio” é um dos livros mais importantes dos Estados Unidos. Não é um dos meus preferidos, mas é possível que haja um pouco de Holden no Oskar (PORTO, 2006).

Como se pode notar, até a vinda de Foer ao Brasil, muito pouco ou quase nada havia sido publicado sobre ele. O jornal *O Globo*, publicou, ainda, meses depois, a notícia de que Foer havia sido incluído na lista dos vinte autores jovens mais promissores dos Estados Unidos, originalmente publicada pela revista *Granta*. A matéria é assinada pela jornalista Rachel Bertol, (BERTOL, 2007).

3.5. Foer como fonte para sua obra

Em uma breve exploração sobre esse aspecto, podemos mencionar que Jonathan Safran Foer insere elementos autobiográficos em *Extremely Loud & Incredibly Close*, entre eles, sua própria experiência traumática. De acordo com Chielens (2011, p. 44-45), Foer retoma na obra um episódio de sua infância que, em correspondência com a jornalista Deborah Solomon, 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. Quatro alunos ficaram feridos mas Foer e mais um colega ficaram gravemente feridos; 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. Na troca de mensagens entre o autor e a jornalista, Foer falou também sobre sua experiência no dia 11 de setembro de 2001, em Nova York:

Foer estava em Nova York em 11 de setembro de 2001. Ele tinha acabado de retornar de uma viagem de três meses na Espanha e estava dormindo ainda sob efeito do *jetlag* quando o primeiro avião se chocou contra o *World Trade Center*. Então, quando escreve ele sobre o 11 de setembro e os anos seguintes à tragédia, baseia-se em sua própria experiência. É claro que este não é caso do capítulo sobre Dresden, para o qual Foer precisou utilizar fontes históricas. (2011, p. 45, tradução nossa)²

² Foer was in New York on September 11th, 2001. He had just returned from a three-month trip to Spain and was sleeping off jetlag when the first plane crashed into the World Trade Center. So when he’s writing about 9/11 and the years following this tragedy, Foer draws upon his own experience. Obviously this is not the case for the Dresden chapter. Foer has to use historical sources.

Passemos, agora, à análise das estratégias narrativas presentes no romance *Extremely Loud & Incredibly Close*.

CAPÍTULO 4

A (RE)CRIAÇÃO HISTÓRICA NO ROMANCE *EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE*

Os atentados terroristas ocorridos em 11 de setembro ocasionaram uma imediata mudança de sentido que o termo “segurança” assumiu dentro da sociedade americana, com efeitos ao redor do mundo. Uma catastrófica realidade teve de ser absorvida pelo público de forma bastante cruel. Essa mudança de paradigma foi confirmada pela assinatura do USA Patriot Act (“Ato Patriótico dos Estados Unidos”), em 26 de outubro de 2001 que, na prática, suprimiu as liberdades civis, os direitos constitucionais do cidadão americano. A partir da assinatura da lei, tornaram-se permitidas medidas como: invasão de lares, espionagem, interrogatórios e tortura de possíveis suspeitos de espionagem e terrorismo.

Aprovado pelo Congresso Americano dentro do contexto da Guerra ao Terror, durante o governo de George W. Bush, o USA Patriot Act é um acrônimo de *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001* (Lei de 2001 para unir e fortalecer a América, fornecendo instrumentos apropriados requeridos para interceptar e obstruir o terrorismo), o Ato Patriótico viola a 1^a e a 4^a emendas da Constituição Americana:

1^a emenda: O Congresso não deve fazer leis no sentido de estabelecer uma religião, ou proibindo o livre exercício dos cultos; ou cerceando a liberdade de expressão, ou de imprensa, ou o direito do povo de se reunir pacificamente, e de dirigir ao governo petições para a reparação de seus agravos;

4^a emenda: O direito do povo à inviolabilidade de suas pessoas, casas, papéis e haveres contra busca e apreensão arbitrárias não poderá ser infringido; e nenhum mandado será expedido a não ser mediante indícios de culpabilidade confirmados por juramento ou declaração, e particularmente com a descrição do local da busca e a indicação das pessoas ou coisas a serem apreendidas [tradução nossa]¹.

¹ Article I: Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances.

Article IV: The right of the people to be secure in their persons, houses, papers, and effects, against unreasonable searches and seizures, shall not be violated, and no Warrants shall issue, but upon probable cause, supported by Oath or affirmation, and particularly describing the place to be searched, and the persons or things to be seized.

4.1. O texto literário: *Extremely Loud & Incredibly Close*

Em *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), Foer leva a cabo uma reavaliação crítica do passado feita em uma narrativa densa, que reúne dois eventos envolvendo traumas individuais e coletivos: os atentados terroristas de 11 de setembro e o bombardeio incendiário a Dresden durante a Segunda Guerra Mundial. Por meio da análise de estratégias narrativas, das fotografias, das diferentes formas discursivas presentes no romance, a investigação conduzirá ao exame da relação entre Literatura e História no pós-modernismo. Neste trabalho, analisaremos a presença do trauma como ligação entre Literatura e História.

Em sua apresentação de “história”, Le Goff (2003) afirma que a disciplina pode assumir três conceitos diferentes: a história como busca das ações realizadas pelo homem; a história como uma série de acontecimentos e como narração desta série de acontecimentos e a história como conceito de narração.

A partir da segunda metade do século XX, o termo “historicidade” se desliga do historicismo do século XIX e passa a desenhar um papel que permite ao homem refutar a noção da “sociedade sem história”. Com isso, a sociedade insere “a própria história numa perspectiva histórica”. (LE GOFF, 2003, p. 19).

Para Paul Ricœur, o paradoxo do fundamento epistemológico da história está na supressão da historicidade por meio da história da filosofia, o que faz a história se desdobrar em dois modelos: um modelo de acontecimentos (*événementiel*) e um modelo estrutural, levando ao desaparecimento da historicidade:

De fato, segundo Ricœur, o discurso filosófico faz desdobrar a história em dois modelos de inteligibilidade, um modelo de acontecimentos (*événementiel*) e um modelo estrutural, que leva ao desaparecimento da historicidade: “O sistema é o fim da história porque ela se anula na lógica; a singularidade é também o fim da história, porque toda a história se nega nela. Chegamos a este resultado paradoxal: é sempre na fronteira da história, no fim da história que se compreendem os traços mais gerais da historicidade”. (1961, p. 224-25). (LE GOFF, 2003, p. 19-20).

Dessa forma, a história revela seu duplo — e triplo — sentido, seja como a ciência história, dos objetos da história, seja como a história que se percebe sem que se possa

ter consciência, o que estabelece a dualidade entre história “real” e história “ciência”. Segundo Le Goff:

A dualidade da história como história-realidade e história-estudo desta realidade explica, segundo me parece, as ambiguidades de algumas declarações de Lévi-Strauss sobre a história. Assim, numa discussão com Maurice Godelier, o qual declarou que a homenagem prestada em *Du miel aux cendres* à história como contingência, irreduzível, voltava-se contra a própria história e equivalia a “dar à ciência da história um estatuto [...] impossível, conduzi-la a um impasse”, Lévi-Strauss replicou: “Não sei a que chamais ciência da história. Contentar-me-ei em dizer simplesmente a história; e a história é algo que não podemos dispensar, precisamente porque esta história nos põe constantemente perante fenômenos irreduzíveis” (Lévi-Strauss, Augé e Godelier, 1975, p. 182-83). Toda a ambiguidade da palavra história está contida nesta declaração. (LE GOFF, 2003, p. 21-22).

Neste trabalho, ao analisarmos *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), e atentarmos para o modo como Foer revisita criticamente a história, deparamo-nos com questões sobre a legitimidade da verdade, e com questionamentos acerca deste conceito, como o de Hutcheon (1991, p. 98), que coloca em xeque o conceito de “verdade”, propondo a sua substituição por “verdades”, no plural, de modo a permitir diversas interpretações do passado. A teórica aborda ainda a questão da reavaliação da História realizada de forma crítica, pela ficção pós-moderna, apresentando seu conceito de “metaficção historiográfica” para se referir às ficções baseadas em fatos históricos em que o retorno ao passado não é feito de maneira ingênua (1991, p.120). Aqui, é importante abordar a relação existente entre História e Literatura, ao lembrarmos que o discurso histórico também pode ser factual, empírico, enquanto que a Literatura é vista como o campo no qual a verdade factual não é fundamental, dado o espaço existente para a ficção, para a recriação, para a possibilidade de criar ou recriar acontecimentos ou fatos. (WHITE, 1994)

4.2. Narrativa fragmentada

O romance *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), encontra-se dividido em três linhas narrativas, com narradores que mantêm uma relação dialógica: a) Oskar, de nove anos, órfão de pai, morto nos ataques de 11 de setembro, no primeiro aniversário de morte de seu pai, encontra, após quebrar um vaso, um pequeno envelope com a inscrição “Black”

e uma chave dentro. Com a cabeça cheia de fantasias, Oskar empreende uma busca das famílias de sobrenome “Black” de Nova York para a resolução do “enigma da chave”; b) os avós de Oskar, pais de seu pai, Thomas Schell, sobreviventes do bombardeio incendiário a Dresden, ocorrido entre os dias 13 e 15 de fevereiro de 1945, com relatos sobre a memória deste primeiro trauma e, c) a avó, escrevendo ao neto uma carta que revela sua história de vida, e oferece ao pequeno Oskar elementos de sua própria identidade, os quais deveriam ter sido, ao longo de seu desenvolvimento, contados pelo pai. Elementos gráficos presentes no romance serão considerados na análise, tais como fotografias, páginas em branco, *overlapping pages* e codificação numérica de mensagens.

O texto de Foer caracteriza-se por fragmentações, alternâncias entre narradores, e, especificamente nesta obra, pela alternância de suportes entre os capítulos – ora há a fala de Oskar, ora as cartas do avô e da avó, o que torna a tarefa do leitor bastante complexa e desafiadora para conectar as partes e dar significado à narrativa. Ao longo do romance, muitos elementos que revelam o trauma de seus personagens são apresentados e, por essa razão, é importante fazermos a conceituação de trauma.

Etimologicamente, trauma vem do grego “ferida” e deriva de “furar” e são termos utilizados em medicina e cirurgia. A psicanálise retomou, anos mais tarde, esses termos, reciclando-os para as doenças psíquicas, considerando a significação inicialmente implicada de choque violento.

De acordo com FAVERO (2009), “de forma condensada, para a psicanálise, o trauma está referido àquilo que chega ao sujeito de fora dele, sem que consiga incorporar ao seu psiquismo tal acontecimento.” Para Mees (2001 apud FAVERO, 2009) o trauma

[...] causa aturdimento e fica, na vida do sujeito, enquistado como um corpo estranho, sem sentido e sem elaboração. O trauma tem sua origem no início da vida de cada sujeito, quando as relações de linguagem – que organizam o mundo do ser humano – recepcionam o pequeno ser, o qual não tem bagagem para entender/responder àquilo que lhe é dito e pedido. Devido a este desamparo/despreparo, o que chega ao pequeno sujeito não tem como ser incorporado por ele. Entretanto, algo fica marcado em seu psiquismo, de forma que, em um momento posterior, este acontecimento é convocado, constituindo, agora sim, um trauma. (FAVERO, 2009, p. 10)

Favero serve-se de Thierry Bokanowski (2002), em seu artigo *Traumatisme, traumatique, trauma* e propõe uma subdivisão da concepção de trauma, com base nos

escritos de Freud, em três diferentes períodos: entre 1895 e 1920; a partir de 1920; e em 1939 –, que coincide com o final da obra freudiana, referido principalmente ao texto *Moisés e o monoteísmo*: três ensaios (Freud, 1939 [1934-1938]). Vejamos as considerações de Thierry Bokanowski sobre o trauma:

O tema do trauma psíquico ocupa um lugar ao mesmo tempo histórico e estrutural em psicanálise, visto que as primeiras produções sobre as experiências traumáticas de sedução são marcadas pela idéia de que a gênese e o funcionamento das neuroses histéricas se situam numa cena de sedução sexual de valor traumático. Neste sentido, antes da formulação da teoria da fantasia, o trauma constitui-se em idéia-chave para explicar a causa e o tratamento da neurose. Dito de outra maneira, histeria e trauma mantêm uma relação estreita, num Freud inicial, anterior a 1897. Por sua vez, o abandono da neurótica freudiana, após a descoberta das fantasias sexuais das histéricas e da importância da realidade psíquica, introduz uma maior complexidade dos postulados freudianos sobre trauma, em relação à formulação que associava o trauma a uma situação concreta de abuso sexual na infância. A partir de 1897, a força e a função que antes pertenciam ao evento traumático serão assumidas pela fantasia, assim como pelo conflito e pelo mecanismo de defesa. (FAVERO, 2009, p. 11-12)

Das três diferentes abordagens expostas por Sigmund Freud em seu trabalho sobre a temática trauma, a primeira delas, é revelada pelo psicanalista em seus trabalhos realizados de 1885 a 1897, época que marca o início da Psicanálise. Na sequência, trataremos da neurose traumática e guerra e, por fim, do efeito do trauma.

Antes, porém, conceituaremos trauma conforme Caruth (2000)

Em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos. A experiência traumática [...] **sugere uma relação maior com o evento**, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro dessa forma repetitiva de visão (CARUTH, 2000, p. 111-112, grifo nosso).

Assim, consideramos terror, o evento; e trauma, a resposta e o ato de revisitar o evento.

Nas neuroses traumáticas, a causa atuante da doença não é o dano físico insignificante, mas o afeto do susto – o trauma psíquico. De maneira análoga, nossas pesquisas revelaram para muitos [...] dos sintomas histéricos, causas desencadeadoras que só podem ser descritas como traumas psíquicos. Qualquer

experiência que possa evocar afetos aflitivos – tais como o susto, angústia, vergonha ou dor física – pode atuar como um trauma dessa natureza; e o fato de isso acontecer de verdade depende, naturalmente, da suscetibilidade da pessoa afetada [...]. (FREUD, 1987 [1893a], p. 43).

Até 1897 a vivência traumática revela grande força e tem diversos aspectos estudados por Freud. Entretanto, a partir de 1897, Freud

constata que a história de vida dos pacientes normais não se diferenciava substancialmente das histórias dos casos patológicos, passa a atribuir o *motivo da enfermidade* não mais ao acontecimento, mas à *significação e representação que o sujeito fazia do mesmo e ao fracasso e da defesa*. (UCHITEL, 2011, p. 50).

Assim, podemos compreender que o trauma não é somente uma patologia, mas é também um fenômeno através do qual a relação entre realidade e fantasia do indivíduo precisa ser considerada.

A ideia de trauma retorna ao trabalho de Freud, anos mais tarde, diante dos casos de neurose traumática pós-guerra, resultantes de acidentes severos que nada tinham a ver com motivação sexual. Neste momento estava em curso a Primeira Guerra Mundial.

Durante uma guerra pode-se verificar um grande aumento de pessoas que apresentam sintomas de neuroses traumáticas, sobretudo às neuroses ligadas a acontecimentos inesperados e violentos.

É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda estivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada; e levamos muito a sério esta impressão. [...] 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).

Anos mais tarde, ao escrever os três ensaios sobre Moisés e o monoteísmo, Freud retoma a temática do trauma e revisa a questão do efeito do fato, aqui chamado por nós de terror.

Pode acontecer que um homem que experimentou algum acidente assustador — colisão ferroviária, por exemplo, — deixe a cena desse evento aparentemente incólume. No decorrer das semanas seguintes, contudo, desenvolve uma série de sintomas psíquicos e motores graves, os quais só podem ser remontados a seu choque, à concussão, ou ao que quer que seja. Agora, esse homem tem uma **'neurose traumática'**. Trata-se de um fato inteiramente ininteligível — o que equivale a dizer: novo. **O tempo decorrido entre o acidente e o primeiro aparecimento dos sintomas é descrito como sendo o 'período de incubação'**,

numa clara alusão à patologia das doenças infecciosas. Refletindo, deve impressionar-nos que, apesar da diferença fundamental entre os dois casos — o problema da neurose traumática e do monoteísmo judaico -, exista, não obstante, um ponto de concordância; a saber: a característica que poderia ser descrita como 'latência'. Segundo nossa ousada hipótese, na história da religião judaica houve, após a defecção em relação à religião de Moisés, um longo período durante o qual não se detectou sinal algum da idéia monoteísta, do desprezo pelo cerimonial, ou da grande ênfase dada à ética. Assim, ficamos preparados para a possibilidade de que a solução de nosso problema deva ser procurada numa situação psicológica específica. (Freud, 1975 [1939 [1934-1938]], p. 85-86, grifo nosso).

Especificamente em *Extremely Loud & Incredibly Close* podemos notar essas três nuances de trauma apresentadas por Freud em seus estudos.

O romance entrelaça as três diferentes linhas narrativas em uma intrincada teia de experiências sobre trauma (SAAL, 2001, p. 457). Os capítulos² estão agrupados de acordo com cada uma das linhas narrativas, de acordo com o narrador: primeiro, os capítulos narrados por Oskar; na sequência, os capítulos narrados pelo avô e pela avó; por fim, as cartas da avó a Oskar. É importante destacar que, pelo modo como as imagens são inseridas na narrativa de Foer, elas dialogam com o texto, ultrapassando o limite das palavras e do formato tradicional do livro. Elas são capazes de “expressar a subjetividade e a observação aguçada do menino Oskar” (BORGES, 2012, p. 2).

WHAT THE?

No capítulo de apresentação da obra, Oskar, sua mãe e sua avó estão em uma limusine a caminho do cemitério para o enterro simbólico de Thomas Schell Jr. Seu corpo jamais foi encontrado; por isso o enterro simbólico, com um caixão vazio. Enquanto realizam o trajeto até o cemitério, Oskar inventa questionamentos e jogos de todos os tipos para manter seu pensamento longe daquilo que realmente está acontecendo: o enterro do seu pai. Ele também se lembra do jogo que ele e seu pai costumavam jogar, chamados por Thomas de “expedição de reconhecimento”. As “expedições de reconhecimento” consistiam em uma espécie de busca nas quais Oskar teria de encontrar as peças definidas por seu pai, com base nos indícios por ele oferecidos. Na noite que antecedeu “o pior dos dias”, modo como Oskar se refere ao dia 11 de setembro, Thomas conta a Oskar uma história sobre o sexto distrito, e diz ao filho que Nova York teve, em um determinado ponto

² Mantivemos a grafia original dos títulos dos capítulos.

da história, seis distritos, e não apenas os cinco atuais. A questão da busca por um distrito que nunca existiu, ou da transposição do Central Park, revelada por Thomas ao filho — carregado pelos habitantes de Nova York, de um distrito a outro, representa elementos da solidariedade, fruto do trauma pós-11 de setembro. No trecho abaixo, reproduzimos a história que Oskar ouviu de seu pai:

“O Central Park não costumava ficar onde está agora.” “Só na história, você quer dizer, né?” “Ele ficava bem no meio do Sexto Distrito. Era o orgulho do distrito, o seu coração. Mas a partir do momento em que se tornou evidente que o Sexto Distrito estava se afastando para sempre e que ele não podia ser resgatado ou detido, um referendo da cidade de Nova York decidiu salvar o parque.” [...] “Ganchos enormes foram colocados ao longo da extremidade leste do terreno e o parque foi puxado pelo povo de Nova York, como um tapete sobre o chão, do Sexto Distrito até Manhattan.” (FOER, 2006, p. 243) ³

Aqui, podemos ver claramente a questão do “nós” *versus* “eles”, quando “nós” são as pessoas que ajudam a carregar o Central Park para Manhattan, as pessoas que se unem para ajudar, que se unem em torno de uma identidade. Mullins (2011) aborda essa questão:

O romance de Foer, é claro, não é a única obra de ficção publicada em resposta aos acontecimentos de 9/11 que trata da relação entre trauma e identidade em um contexto global. Romances de escritores como Ken Kalfus e Don DeLillo abordaram “a desconexão entre a autoimagem da América e de sua imagem aos olhos do mundo” (Kauffman). Enquanto DeLillo utiliza referências a semelhanças entre a opressão de influência econômica norte-americana no mercado mundial e o fascismo alemão em torno do escândalo Baader-Meinhof em *Falling Man*, para sugerir que a América é vista como uma presença sinistra no cenário mundial, Foer prefere colocar em causa essa auto-percepção da América, concentrando-se em atos violentos cometidos pelos Estados Unidos. Essa é uma das questões mais importantes que devem ser respondidas em qualquer leitura de *Extremely Loud & Incredibly Close*, e é por isso que Foer trata de temas como Hiroshima e Dresden, em um esforço para investigar as noções de solidariedade traumática imediatamente após os acontecimentos de 11 de setembro. **(tradução nossa)**⁴

³ ‘Central Park didn’t used to be where it is now.’ ‘You just mean in the story, right?’ ‘It used to rest squarely in the center of the Sixth Borough. It was the joy of the borough, its heart. But once it was clear that the Sixth Borough was receding for good, that it couldn’t be saved or detained, it was decided, by New York City referendum, to salvage the park.’ [...] ‘Enormous hooks were driven through the easternmost grounds, and the park was pulled by the people of New York, like a rug across a floor, from the Sixth Borough into Manhattan.’ (FOER, 2005, p. 221)

⁴ Foer’s novel is, of course, not the only work of fiction published in response to the events of 9/11 that deals with the relationship between trauma and identity in a global context. Novels by writers such as Ken Kalfus and Don DeLillo have addressed “the disconnect between America’s self-image and its image in the eyes of the world” (Kauffman). While DeLillo uses references to similarities between the oppression of American economic influence in the world market and the German fascism surrounding the Baader-Meinhof scandal in *Falling Man* to suggest that America is seen as an ominous presence on the world stage, Foer chooses to call America’s self-perception into question by focusing on violent acts committed by the U.S. One of the most significant questions that must be answered in any reading of *Extremely Loud & Incredibly Close* is why Foer focuses on Hiroshima and Dresden in an effort to investigate notions of traumatic solidarity immediately following the events of 9/11. (MULLINS, 2011, p. 300)

No dia 11 de setembro, Oskar chega da escola mais cedo, porque as escolas foram fechadas devido ao ataque a Nova York. Enquanto caminhava para casa, Oskar acreditava estar tudo bem, uma vez que seus pais não trabalhavam próximo às torres e, sua avó, não trabalhava, assim, ele pode concluir que seus familiares estavam todos bem, todos seguramente distantes do *World Trade Center*.

Porém, ao chegar a casa, ouve seis chamadas do pai na secretária eletrônica: cinco que já haviam sido deixadas às 8:52, 9:12, 9:31, 9:46 e 10:04, e a última, que ouve em pé, ao lado do telefone, às 10:22:27, sem conseguir atender.

Mensagem 01. 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) ⁵

Mensagem 02. Terça-feira, 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 pra 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) ⁶

Mensagem 03. Terça-feira, 9h31 da manhã. Alô? Alô? Alô? (FOER, 2006, p. 187) ⁷

Mensagem 04. Terça-feira, 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. Estou com um guardanapo molhado enrolado no rosto. Alô? Não. 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 em cima, o que faz sentido se. Os helicópteros conseguirem chegar perto o suficiente. Faz sentido. **Por favor, atenda.** Não sei, esse aí. Você está aí? Tente aquele outro. (FOER, 2006, p. 228, grifos nossos) ⁸

Mensagem 05. 10h22 da manhã. É O PA. O PAI. AL O PAI SABA SE SCUTARAM QUALQ ISSO EU EST

⁵ Message one. Tuesday, 8:52 A.M. Is anybody there? Hello? It's Dad. If you're there, pick up. I just tried the office, but no one was picking up. Listen, something's happened. I'm OK. They're telling us to stay in here we are and wait for the firemen. I'm sure it's fine. I'll give you another call when I have a better idea of what's going on. Just wanted to let you know that I'm OK, and not to worry. I'll call again soon. (FOER, 2005, p. 14)

⁶ Message two. 9:12 A.M. It's me again. Are you there? Hello? Sorry if. It's getting a bit. Smoky. I was hoping you would. Be. Home. I don't know if you've heard about what's happened. But. I. Just wanted you to know that I'm OK. Everything. Is. Fine. When you get this, give Grandma a call. Let her know that I'm OK. I'll call again in a few minutes. Hopefully the firemen will be up here by then. I'll call. (FOER, 2005, p. 69)

⁷ Message three. 9:31 A.M. Hello? Hello? Hello? (FOER, 2005, p. 168)

⁸ Message four. 9:46 A.M. It's Dad. Thomas Schell. It's Thomas Schell. Hello? Can you hear me? Are you there? Pick up. Please! Pick up. I'm underneath a table. Hello? Sorry. I have a wet napkin wrapped around my face. Hello? No. Try the other. Hello? Sorry. People are getting crazy. There's a helicopter circling around, and. I think we're going to go up onto the roof. They say there's going to be some sort of evacuation - I don't know, try that one - they say there's going to be some son of evacuation from up there, which makes sense if. The helicopters can get close enough. It makes sense. Please pick up. I don't know. Yeah, that one. Are you there? Try that one. (FOER, 2005, p. 207)

ALÔ? ESTÁ OUVINDO? NÓS PARA O TELHADO
 TUDO BEM ÓTIMO LOGO DESCULPE ME ESCUTE MUITO
 ACONTEÇA, LEMBRE... (FOER, 2006, p. 310) ⁹

As mensagens ilustram os diferentes momentos vividos pelas vítimas dentro das torres após os ataques terroristas. Na primeira mensagem, deixada aproximadamente seis minutos após o choque do voo 11 da American Airlines com a Torre Norte, onde Thomas Schell estava em uma reunião, no restaurante *Windows of the World*, localizado nos andares 106 e 107. Pode-se notar a calma com que o pai de Oskar avisa que algo aconteceu, mas que está bem e que ficará bem. A mensagem é linear, sem pausas ou interrupções. A segunda mensagem, deixada vinte minutos após a primeira, acontece cerca de nove minutos após o choque do voo 175 da United Airline com a Torre Sul. Pode-se então notar que a mensagem já está bastante truncada, com pausas irregulares, possivelmente ocasionadas pela dificuldade de Thomas Schell respirar em meio à fumaça (“Está ficando um pouco. Enfumaçado”). Até aqui, nota-se que o objetivo dos telefonemas é tranquilizar a família, oferecer notícias parciais sobre o trágico incidente que se desenrolava naquela manhã ensolarada.

A terceira mensagem parece refletir o início da pane no sistema de telefonia ao mesmo tempo em que o ambiente se torna caótico. Não temos como definir se a dificuldade de Thomas Schell em compreender se a ligação havia sido completada ou não, estava relacionada a problemas com a linha ou ao possível barulho no andar em que se encontrava.

A quarta mensagem oferece um tom diferente: naquele momento, Thomas queria estar próximo de sua família, falar diretamente com o filho, e chega a pedir por duas vezes que, por favor, o atendam. Nesse ponto, a fala de Thomas para a família se mistura com as instruções que passa às pessoas ao seu redor que, pelo que podemos compreender, tentam também falar com seus familiares. O horário da quarta mensagem, 9h46, se dá um minuto após a queda de um voo sobre o Pentágono e coincide com o horário em que a Casa Branca declara caça aos voos que ultrapassarem os aeroportos mais próximos. No momento da quarta ligação faltam exatos treze minutos para que a Torre sul entre em colapso.

⁹ MESSAGE FIVE. 10:22 A.M. IT'S DA S DAD. HEL SDAD. KNOWIF
 EAR ANY THIS I'M
 HELLO? YOU HEAR ME? WE TO THE
 ROOF EVERYTHING OK FINE SOON
 SORRY HEAR ME MUCH
 HAPPENS, REMEMBER - (FOER, 2005, p. 280)

A quinta e última mensagem, ainda que apareça toda em caixa alta, com grandes pausas, sinalizadas por espaços gráficos os trechos — o que deveria significar grande desespero e gritos de Thomas Schell, pai de Oskar, parecem significar exatamente o contrário ao inquilino, seu pai, Thomas Schell. Na carta em que relata a mensagem, o avô de Oskar revela: “A mensagem foi cortada, você parecia tão calmo, não falava como alguém que estava prestes a morrer (...)”. (FOER, 2006, p. 310).¹⁰ A última mensagem é deixada cerca de seis minutos antes do colapso da Torre Norte. Foi essa mensagem que Oskar ouviu e não teve coragem de atender, não ousou ouvir de seu pai que aquela poderia ser a última conversa entre ambos, decisão da qual muitas vezes durante a narrativa se mostra arrependido.

GOOGOLPLEX

Oskar explica como ele fez uma pulseira para sua mãe, codificando a última mensagem deixada por seu pai na secretária eletrônica, usando Código Morse: usou tamanhos diferentes de contatos. Sua mãe havia realmente gostado daquela pulseira e, por isso, ele fez outras joias, codificando as outras mensagens.

Um dos medos de Oskar é que a mãe esteja esquecendo o pai, pois percebe a presença de Ron, amigo da mãe que tem feito visitas a eles.

Uma noite, ele entra no armário de seu pai e olha em volta. Mexe nos bolsos das calças, olha no lixo e pergunta por que o smoking de seu pai está pendurado sobre a cadeira. Oskar sabe que, desde aquele dia, sua mãe não havia mexido em nada, tudo estava exatamente como seu pai havia deixado. Ao vasculhar o closet, Oskar nota um vaso azul na prateleira mais alta e se pergunta o que aquele vaso estaria fazendo lá em cima. O menino tenta alcançá-lo, mas se desequilibra e o derruba. O vaso, ao cair no chão, quebra-se em muitos pedaços. Em meio aos pedaços de vidro espalhados, Oskar vê um pequeno envelope, cuja única identificação é “Black” na parte de fora. No interior do envelope, o garoto encontra uma chave. Oskar se pergunta, então, o que aquela chave estaria fazendo escondida dentro de um vaso no closet de seu pai e, mais que isso, o que aquela chave poderá abrir.

¹⁰ The message was cut off, you sounded so calm, you didn't sound like someone who was about to die (FOER, 2005, p. 281)

No dia seguinte, Oskar diz à mãe estar doente, e não quer ir à escola. Essa foi a primeira mentira de Oskar, que foge e vai procurar um chaveiro próximo à sua casa, na esperança de ele poder dizer-lhe algo mais sobre a chave. Ele descobre que aquela chave, provavelmente, pertence a um cofre. Por meio de uma pesquisa na internet, Oskar acredita existirem aproximadamente 162 milhões de cofres em Nova York. Acreditando na possibilidade de seu pai ter deixado a chave como um desafio de uma nova busca, Oskar decide olhar para as pistas novamente e descobre então o nome “Black” escrito no envelope com um marcador vermelho. No dia seguinte, Oskar finge estar doente de novo e vai até uma loja de material de arte na vizinhança perguntar à atendente o que ela sabe sobre a cor preta. É interessante a forma como a atendente explica a Oskar sobre os testes com uma caneta: as pessoas escrevem seu próprio nome, ou a cor da caneta que estão testando. Dificilmente alguém escrever “Black” com uma caneta vermelha. Entre as folhas de testes de canetas, Oskar encontra um teste feito por seu pai.

“Bem”, ela disse, “não me acho *especialista* em nada. Mas uma coisa que *posso* dizer é que o fato da pessoa ter escrito ‘black’ com caneta vermelha é um detalhe interessante.” Perguntei por que era interessante (...) “Venha aqui”, ela disse, e me levou até um mostruário com dez canetas (...) “a maioria das pessoas escreve o nome da cor da caneta com que está escrevendo.” “Por quê?” “Não sei por quê. É só uma daquelas coisas psicológicas, acho.” (...) “Não é fácil fazer o que o seu pai fez, escrever o nome de uma cor usando outra cor. Não sai naturalmente.” (...) Mas olha, quando alguém testa uma caneta, em geral escreve o nome da cor com a qual está escrevendo ou o próprio nome. Por isso, o fato de ‘Black’ estar escrito em vermelho me leva a crer que Black é o sobrenome de alguém.” (FOER, 2006, p. 57-58, grifos do autor) ¹¹

De volta a casa, Oskar faz algumas pesquisas e descobre que há 471 pessoas em Nova York, com sobrenome “Black”. Ele decide empreender uma busca e visitar cada um deles, para que possa lhes perguntar o que sabem sobre a chave. Como diversos dos endereços dos “Black” são endereços familiares com mais de um morador, Oskar organiza sua missão e se prepara para visitar 216 endereços diferentes.

Nesse capítulo do livro observamos a utilização de diversas fotografias, que entremeadas ao texto, dialogam com o leitor. As imagens utilizadas pelo autor servem não

¹¹ ‘Well,’ she said, ‘I don’t know that I’m an expert of anything. But one thing I can say is it’s sort of interesting that the person wrote the word ‘black’ in red pen.’ I asked why that was interesting (...) ‘Come here,’ she said, and she led me to a display of ten pens (...) ‘most people write the name of the color of the pen they’re writing with.’ ‘Why?’ ‘I don’t know why. It’s just one of those psychological things, I guess.’ (...) ‘It’s not easy to do what your dad did, writing the name of one color with another color. It doesn’t come naturally.’ (...) But look, when someone tests a pen, usually he either writes the name of the color he’s writing with, or his name. So the fact that ‘Black’ is written in red makes me think that Black is someone’s name.’ (FOER, 2005, p. 44-46)

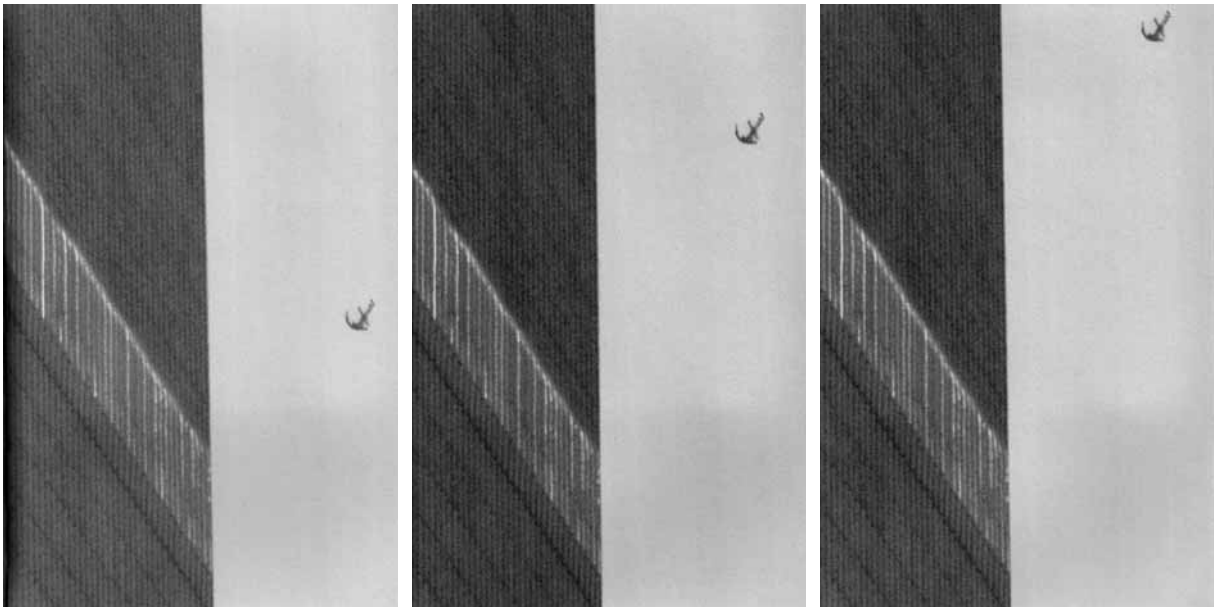
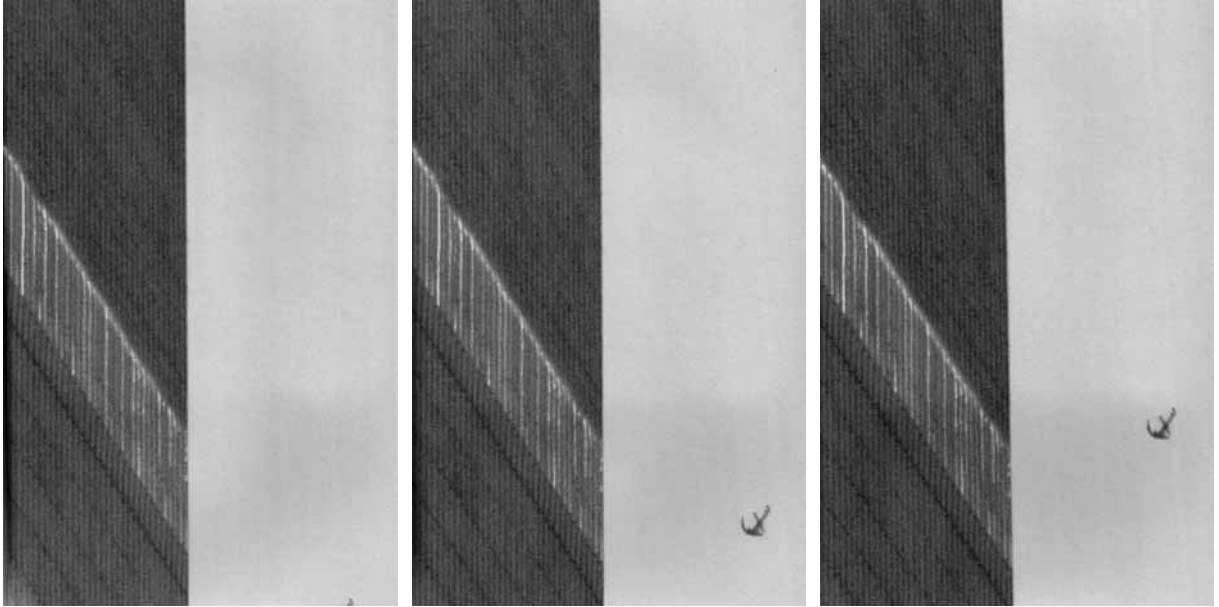
apenas para pontuar a narrativa de Oskar, mas também para situar o leitor no ambiente da cidade de Nova York pós-11 de setembro. Uma delas, é a imagem do papel em que as pessoas testam as canetas, na qual Oskar pode perceber o nome de seu pai, Thomas Schell.

Figura 03: Folha assinada por Thomas Schell em loja de artigos de arte (FOER, 2005, p. 49)



Reiteramos que, neste trabalho, a busca de Oskar pelas famílias de sobrenome “Black” é tratada como uma metáfora de uma busca de luz em meio à escuridão. É interessante notar como cada “Black” visitado guarda em si uma nova narrativa. Isso será tratado adiante. Oskar, a partir da morte de seu pai, vive em uma pantanosa escuridão, e passa a acreditar que a chave poderá abrir uma nova possibilidade de viver como antes, de trazer luz para a sua vida. Essa hipótese baseia-se na intertextualidade observada na obra de Foer: com a fotografia de uma montagem de *Macbeth*, de Shakespeare, com suas personagens sombrias e sublimes e seu clima denso e escuro; e com a necessidade de Oskar fazer no colégio, entre diversas atividades, a montagem dessa peça. Outras fotografias chamam a atenção, como a que retrata Stephen Hawking, ídolo de Oskar; o retrato de Nova York sem o Central Park; de um astronauta sendo recebido em terra e a de um tenista possivelmente comemorando um título, situações de sucesso exatamente opostas ao que Oskar sente, mas que podem significar aquilo que o garoto deseja: êxito em sua busca. Por fim, merecem destaque as duas imagens do “Homem em queda”: uma mais distante, revela o cenário, com as janelas do World Trade Center ao fundo, e uma em grande close, com um corpo sem foco e sem nitidez, uma possível representação do modo como Oskar se sente.

Figura 04: Sequência invertida das imagens de Falling Man, no final do romance. (FOER, 2005, p. 327-342)



THE ONLY ANIMAL

Oskar explica que decidiu percorrer a lista de nomes em ordem alfabética, em vez de dividir os “Black” geograficamente. Essa escolha baseia-se no fato de que Oskar, desde “o pior dos dias”, entra em pânico somente ao pensar em usar transporte público:

Levei três horas e quarenta e um minutos para chegar a pé até a casa de Aaron Black, porque meios de transporte públicos me dão aflição, embora caminhar por cima de pontes também me dê aflição¹² (FOER, 2006, p. 101).

A primeira visita de Oskar foi a Aaron Black, com quem conversou apenas pelo interfone. Aaron Black, doente, não podia descer do nono andar até o térreo para falar com Oskar, que, por sua vez, amedrontado, não queria subir ao nono andar, por ser alto demais, pouco seguro, suscetível a algo que Oskar sequer era capaz de mencionar. A segunda pessoa por ele visitada é Abby Black, primeira pessoa a recebê-lo. Assim que Oskar chega a casa de Abby Black, presencia uma briga entre ela e o marido, revelando o delicado momento da separação. Abby Black representa na obra o ciclo da busca de Oskar, pois com ela a busca é iniciada e, com ela, a busca termina, quando Oskar descobre, após oito meses, um recado deixado por ela na secretária eletrônica. Desde “o pior dos dias”, ele não ouvia a nenhuma mensagem da secretária eletrônica. A chave para a qual Oskar buscava a fechadura pertencia ao pai do marido de Abby, William Black. Neste ponto, dois elementos devem ser considerados: o fim da busca de Oskar é também o fim da busca de William Black, personagens ligados não apenas pela chave, mas também pela perda de seus pais.

~~HEAVY BOOTS~~

HEAVIER BOOTS

Doze semanas após o início de suas visitas aos “Black” de Nova York, acontece a apresentação da montagem de “Hamlet”. Oskar interpreta Yorick, o bobo da corte cujo

¹² It took me three hours and forty-one minutes to walk to Aaron Black, because public transportation makes me panicky, even though walking over bridges also makes me panicky. (FOER, 2005, p. 87)

crânio Hamlet ergue em suas mãos. A cena emblemática do crânio nas mãos de Hamlet, na Cena I do quinto Ato do drama shakespereano comumente confunde o público em geral, que imagina ser nesta cena o momento em que Hamlet profere o célebre questionamento “ser ou não ser”, na Cena I, do terceiro Ato.

Figura 05: Montagem de Hamlet, de Shakespeare (FOER, 2005, p. 55)



Yorick, personagem ligado à infância de Shakespeare, desperta em Hamlet lembranças boas por ter sido seu companheiro de brincadeiras, ao mesmo tempo em que ali, com o crânio do bufão em suas mãos, diante de seus restos mortais, sente em seu corpo os efeitos morte: reflete sobre o quanto a vida é efêmera e sobre ser a morte algo inevitável. Do mesmo modo, Oskar reflete sobre a morte de seu pai, sobre a vida que tinha antes de perdê-lo, sobre a alegria que o pai representava em sua vida, o modo como eram companheiros, as brincadeiras que o pai planejava e, em razão dos acontecimentos, manifesta a mesma tristeza de Hamlet, por saber que de seu pai não sobraram nem ao menos restos mortais, apenas lembranças.

Na primeira noite de apresentação da peça, Oskar está muito feliz com a presença das pessoas que foram vê-lo. Sua mãe e sua avó estão lá, mas também estão várias pessoas que haviam sido visitadas por ele. Ter sido prestigiado por todas aquelas pessoas, com as quais esteve é algo significativo, e na passagem em que trata do episódio, Oskar as cita, uma a uma:

Muitos dos Black que eu havia conhecido naquelas doze semanas também compareceram. Abe foi. Ada e Agnes foram. (estavam mesmo sentadas uma ao lado da outra, embora não soubessem disso.) Vi Albert, Alice, Allen, Arnold, Barbara e Berry. Deviam compor metade da plateia. (FOER, 2006, p. 159).¹³

No dia seguinte, somente a mãe e a avó de Oskar estavam na plateia. Nas apresentações seguintes, somente a avó comparece.

Durante a última apresentação da montagem de Shakespeare, Oskar revela questionamentos de uma pessoa adulta, madura, e não de uma criança:

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? (FOER, 2006, p. 161).¹⁴

Outra reflexão sobre a morte acontece quando Abe Black convida Oskar a dar uma volta em uma montanha-russa. Vejamos a passagem:

Obviamente, fico incrivelmente aflito com montanhas-russas, mas Abe me convenceu a andar numa junto com ele. “Seria uma pena morrer sem ter andado na Cyclone”, me disse. “Seria uma pena morrer”, falei. “É”, ele disse, “mas com a Cyclone você tem escolha.” Sentamos no carrinho da frente e Abe ergueu as mãos no ar nas partes de descida. Fiquei me perguntando se o que eu estava sentindo era parecido com cair. (FOER, 2006, p. 165).¹⁵

Oskar revela, ao longo de todo o romance, uma grande preocupação com o fato de seu pai ter sido uma das pessoas que pulou das torres antes que elas desmoronassem. No trecho acima, fica evidente a natureza de seu questionamento sobre o que é cair,

¹³ A lot of the Blacks that I had met in those twelve weekends were there. Abe was there. Ada and Agnes were there. (They were actually sitting next to each other, although they didn't realize it.) I saw Albert and Alice and Allen and Arnold and Barbara and Berry. They must have been half of audience. (FOER, 2005, p. 143)

¹⁴ I felt, that night, on that stage, under that skull, incredibly close to everything in the universe, but also extremely alone. I wondered, for the first time in my life, if life was worth all the work it took to live. What exactly made it worth it? What's so horrible about being dead forever, and not feeling anything, and not even dreaming? What's so great about feeling and dreaming? (FOER, 2005, p. 145)

¹⁵ Obviously I'm incredibly panicky about roller coasters, but Abe convinced me to ride one with him. 'It would be a shame to die without riding the Cyclone,' he told me. 'It would be a shame to die,' I told him. 'Yeah,' he said, 'but with the Cyclone you can choose.' We sat in the front car, and Abe lifted his hands in the air on the downhill parts. I kept wondering if what I was feeling was at all like falling. (FOER, 2005, 147)

sobre a sensação de estar caindo. E a questão da queda de centenas de pessoas diante da perspectiva incontestável de morrer é, ainda hoje, um tabu.

Neste capítulo, Oskar visita, além de Abe Black, Ada Black, uma senhora rica, que se apresenta a ele como sendo a 467^a pessoa mais rica do mundo. Durante o tempo que durou essa visita, Oskar comete uma pequena deselegância com a empregada de Ada Black que lhe serve café, e se dá conta de que uma fala condescendente nem sempre é apropriada.

Uma mulher afro-americana me trouxe café em uma bandeja de prata. Falei para ela “Seu uniforme é incrivelmente bonito.” Ela olhou para Ada. “Mesmo”, falei. “Acho que azul-claro fica muito, muito bonito em você.” Ela continuou olhando para Ada, que disse “Obrigada, Gail.” Enquanto ela caminhava de volta para a cozinha, eu disse “Gail é um lindo nome.”

Quando ficamos sozinhos de novo, Ada me disse “Oskar, acho que você fez Gail sentir-se bastante desconfortável.” “O que você quer dizer?” “Notei que ela ficou constrangida.” “Eu só estava tentando ser gentil.” “Talvez você tenha tentado demais.” “Como se pode tentar demais ser gentil?” “Você foi condescendente.” “O que é isso?” “Você falou como se ela fosse uma criança.” “Não falei, não.” “Não há vergonha em ser empregada. Ela faz um trabalho sério e eu a remunero muito bem.” “Só estava tentando ser gentil”, falei. E aí me dei conta, *Eu disse para ela que meu nome é Oskar?* (FOER, 2006, p. 167, grifo do autor)¹⁶

O terceiro “Black” visitado neste capítulo é o Sr. A. R. Black morador do mesmo prédio que Oskar. Ao entrar no apartamento do Sr. Black, uma coluna de sustentação no meio da sala chama a atenção de Oskar, e é assim que anfitrião revela ao leitor seu próprio trauma, seu próprio sofrimento. Viúvo há 24 anos, Sr. Black externa seu sofrimento diário pregando um novo prego em sua cama, que a cada dia fica mais pesada. Metaforicamente, podemos entender que a cada dia seu sofrimento fica mais pesado, que a cada dia alimenta seu próprio luto. Na data da visita de Oskar, oito mil, seiscentos e vinte e nove dias haviam se passado desde a morte da esposa de Sr. Black, e a cama do casal, feita de pedaços de uma árvore, era coberta de pregos, um para cada dia de viuvez.

Sr. Black era jornalista, e havia feito a cobertura de diversas guerras. Curiosamente, colecionava biografias de uma palavra só, escritas por ele. Aqui, entendemos essa objetividade como um traço do silêncio, como se nada mais que uma palavra houvesse a

¹⁶ An African-American woman brought me coffee on a silver tray. I told her, ‘Your uniform is incredibly beautiful.’ She looked at Ada. ‘Really,’ I said. ‘I think light blue is a very, very beautiful color on you.’ She was still looking at Ada, who said, ‘Thanks, Gail.’ As she walked back to the kitchen I told her, ‘Gail is a beautiful name.’ When it was just the two of us again, Ada told me, ‘Oskar, I think you made Gail feel quite uncomfortable.’ ‘What do you mean?’ ‘I could tell that she felt embarrassed.’ ‘I was just trying to be nice.’ ‘You might have tried too hard.’ ‘How can you try too hard to be nice?’ ‘You were being condescending.’ ‘What’s that?’ ‘You were talking to her like she was a child.’ ‘No I wasn’t.’ ‘There’s no shame in being a maid. She does a serious job, and I pay her well.’ I said, ‘I was just trying to be nice.’ And then I wondered, *Did I tell her my name was Oskar?*

ser dito sobre uma pessoa. É importante destacar que diversas personagens políticas da história estavam descritas na coleção de Mr. Black apenas com a palavra “Guerra”. Uma dessas pessoas era Mohammed Ata, um dos terroristas responsáveis pelos ataques de 11 de setembro. Em sua própria biografia, rasurada, havia se classificado também pelo termo “Guerra” e, supostamente após a viuvez, havia se reclassificado como “marido”. Reproduzimos abaixo alguns cartões biográficos da coleção de Mr. Black. Para o físico Stephen Hawking, ídolo de Oskar, a palavra no cartão era “Astrofísica”.

STEPHEN HAWKING: ASTROFÍSICA

A. R. BLACK: ~~GUERRA~~
MARIDO

MOHAMMED ATA: GUERRA

A identificação entre Oskar e Sr. Black é tamanha que o o garoto o convence a sair de casa e acompanhá-lo em sua busca.

HAPPINESS, HAPPINESS

Neste capítulo, Oskar fala, em uma apresentação para a sua classe no colégio, sobre o episódio de Hiroshima, acerca da bomba atômica, e mostra um documentário de uma mãe que descreve sua busca pela filha desaparecida. Ao final do documentário, um dos colegas pergunta a Oskar por que ele é tão esquisito, e todos riem dele. Isso acontece na quarta-feira. Na quinta-feira, Oskar se refugia na biblioteca na hora do intervalo e, na sexta-feira, é novamente ridicularizado pelos colegas, que falam sobre garotas e sexo. Oskar cede ao ridículo jogo de palavras de seu colega, e novamente busca refúgio na biblioteca da escola. De acordo com Bauman (1998, p. 62), o alimento da ética individual no dia a dia das pessoas está na busca pela sobrevivência, na consideração racional de fins e meios, na avaliação de ganhos e perdas, no poder, entre diversos outros fatores. E, assim, Oskar mais uma vez, revela uma maturidade que não condiz com a sua idade.

Na noite de sexta-feira para sábado, Oskar se sente muito ansioso e esperançoso, pois acredita que no dia seguinte estará bastante próximo de encontrar a fechadura que poderá ser aberta pela chave que possui. No sábado, Sr. Black convence Oskar a andar de metrô. Nesse dia, eles começam a visita por Agnes Black, que não mais estava ali. A nova moradora do antigo apartamento de Agnes Black, Feliz, revelou ao Sr. Black que mesmo não a tendo conhecido, sabia que Agnes trabalhava como garçonne no *Windows on the World*, localizado nos andares 106 e 107 da Torre Norte do World Trade Center. Essa evidência do acaso faz Oskar se perguntar se Agnes Black conhecia seu pai, ou se havia estado com ele naquele dia, já que era exatamente neste restaurante que seu pai estava para a uma reunião, naquela manhã.

No mesmo dia, Oskar visitou vários outros “Black”, e começou a perceber alguns pontos estranhos em suas visitas: Alice Black, ao olhar pelo olho-mágico diz: “Ah, é você” (2006, p. 216). Allen Black, ao se despedir, o chama pelo nome, ainda que Oskar não tivesse se apresentado. Arnold Black, suscito, diz que não pode ajudar, antes mesmo de Oskar ter perguntado qualquer coisa.

Ainda nesse capítulo do livro, Oskar narra uma de suas visitas ao analista, Dr. Fein. Mais adiante, Oskar revela mais um traço do trauma que vive, a automutilação, ao mesmo tempo em que se pergunta o motivo de seu pai não ter dito “Eu te amo” na mensagem das 9:46, em que falava diretamente com Oskar.

Por que ele não disse adeus?
 Fiz um roxo em mim mesmo.
 Por que ele não disse “eu te amo”?
 A quarta-feira foi chata.
 A quinta-feira foi chata.
 A sexta-feira também foi chata, exceto pelo fato de ser sexta-feira, o que significava que era quase sábado, o que significava que eu estava um tanto mais perto da fechadura, que significava felicidade. (FOER, 2006, p. 228)¹⁷

As circunstâncias decorrentes dos atentados terroristas e da perda de seu pai fizeram com que Oskar apresentasse sinais de automutilação. De acordo com Almeida (2010),

(...) automutilação pode ser definida como o impulso ou compulsão auto-agressiva em que o paciente realiza auto-lesões voluntárias causando a destruição ou a alteração deliberada de tecidos orgânicos sem intenção suicida consciente, que podem variar de intensidade, sendo as lesões leves caracterizadas por comportamentos como arranhar a pele com as unhas, queimar-se com pontas de cigarros (p. 2)

Para Lima et al (2005), não é incomum que pacientes psiquiátricos com transtorno de personalidade *boderline* e transtornos afetivos, indivíduos obsessivo-compulsivos e deficientes mentais, possam apresentar formas mais leves de auto-lesão, como ocorre com Oskar.

THE SIXTH BOROUGH

Thomas Schell, pai de Oskar, costumava organizar brincadeiras que chamava de “buscas”. Nessas brincadeiras, tinha como objetivo principal fazer com que Oskar desenvolvesse a criatividade, desvendando charadas e jogos de palavras. Na noite que antecedeu “o pior dos dias”, Thomas contou a Oskar, já na hora de dormir, a história sobre o sexto distrito de Nova York, dizendo que este bairro havia desaparecido, lentamente, com a ilha se distanciando do continente. O pai de Oskar disse a ele que, quando os

¹⁷ Why didn't he say goodbye?
 I gave myself a bruise.
 Why didn't he say 'I love you'?
 Wednesday was boring.
 Thursday was boring.

Friday was also boring, except that it was Friday, which meant it was almost Saturday, which meant I was that much closer to the lock, which was happiness.

moradores de Nova York perceberam que iam perder o sexto distrito, fizeram um mutirão e trouxeram o Central Park até Manhattan.

Mullins (2009) trata essa questão da transferência do Central Park do Sexto Distrito para Manhattan, na fábula contada por Thomas Schell, como uma alegoria para a diversidade cultural da cidade de Nova York, onde, sugere o autor, parece não haver a distinção entre “nós” e “eles”. Esse conceito se torna bastante importante no contexto dos Estados Unidos pós-11 de setembro, com a acentuação dos procedimentos de segurança e a varredura empreendida pelo governo norte-americano, sobretudo a partir da aprovação do “Ato Patriótico”.

O linguísta Noam Chomsky (2002) revela, em entrevista concedida a David Barsamian, apenas dez dias após os ataques terroristas e, portanto, antes da aprovação do Ato Patriótico, como os americanos vinham se comportando desde os ataques terroristas, divididos em dois grupos: um que ataca os “diferentes”, claramente classificando-os como “eles”; e um que apóia a luta para torná-los iguais, torná-los parte de “nós”:

DB: Como você sabe, há muito ódio, raiva e perplexidade nos EUA, desde os atentados de 11 de setembro. Já ocorreram assassinatos, ataques a mesquitas e mesmo a um templo sikh. A Universidade de Colorado, localizada em Boulder, uma cidade com reputação liberal, foi pichada com os seguintes dizeres: “Fora, árabes!”, “Bombardeiem o Afeganistão!” e “Fora, negros do deserto!”. Como você vê esse desenrolar dos acontecimentos, desde os atentados terroristas?

NC: Está tudo muito confuso. Tudo isso que você descreveu aconteceu realmente. Por outro lado, existe uma contracorrente. Percebo isso onde tenho contato direto com a situação e ouço notícias semelhantes provenientes de outras pessoas. Há uma corrente que também presta apoio a quem está sendo atacado, nos EUA, por ter a pele escura ou nomes esquisitos. Portanto, existem contracorrentes. A questão é: o que devemos fazer para que prevaleçam as correntes certas? (CHOMSKY, 2002, p. 43-44)

O sentimento de perplexidade e indignação do povo americano, contrário ao desejo de retaliação cega apoiado pela grande mídia e pelas classes intelectuais, que alinharam apoio ao poder, ao governo, naquele momento de crise, levaram ao enorme descontentamento diante da aprovação do Ato Patriótico. Nessa batalha, o povo americano representava os iguais, “nós”, enquanto a imprensa, os intelectuais e o governo se transformavam em “eles”, os que atacam os diferentes e acabam por permitir que o povo americano, os iguais, tenham os seculares direitos constitucionais violados.

ALIVE AND ALONE

Após seis meses e meio, Oskar deixaria de ter a companhia do Sr. Black em suas buscas. E assim, depois de um dia triste, decide visitar a sua avó, mas não a encontra. Entretanto, pela primeira vez Oskar tem contato com o “inquilino”, para quem conta toda a história da chave. Destacamos o fato de Oskar ter ocultado essa história tanto de sua mãe quanto de sua avó, mas de ter se sentido suficientemente à vontade para compartilhar sua história com um estranho.

Em sua conversa com o “inquilino”, o garoto fala sobre as visitas já realizadas e sobre os resultados que teve: ninguém sabe nada sobre a chave. Ainda nesse capítulo do livro, Oskar compartilha com o “inquilino” as mensagens que seu pai havia deixado na secretária eletrônica.

Também neste capítulo é retratada a dor da perda de Oskar, em um longo diálogo entre ele e o inquilino, quando o garoto reparte sua dor com aquele idoso desconhecido, contando toda a sua história, desde o começo. Segue o trecho em que Oskar reparte com o desconhecido o peso que carrega por ter escondido a secretária-eletrônica, sem que sua mãe jamais tivesse ouvido as mensagens:

Enquanto eu contava a história para o inquilino, ele ficou o tempo todo balançando a cabeça afirmativamente e olhando para o meu rosto. (...)

Disse para ele “Está começando a ficar doloroso demais.”

Ele escreveu “O quê?”

Então eu fiz uma coisa que surpreendeu até a mim. (...) Tirei o telefone de dentro do cachecol que a Vó nunca conseguiu terminar, liguei na tomada e reproduzi aquelas cinco primeiras mensagens para ele. Seu rosto não manifestou nada. Ele só olhou para mim. Não era nem para mim, mas sim dentro de mim, como se seu detector captasse alguma verdade imensa no meu interior.

“Ninguém mais ouviu isso”, falei.

“Nem a sua mãe?”, ele escreveu.

“Especialmente ela.” (...)

Eu disse “Nem mesmo a Vó”, e suas mãos começaram a tremer, como pássaros presos debaixo de uma toalha de mesa. (FOER, 2006, P. 279-281) ¹⁸

¹⁸ As I had been telling the renter the story, he kept nodding his head and looking at my face. (...)

I told him, ‘It’s starting to hurt too much.’

He wrote, ‘What is?’

Then I did something that surprised even me. (...) I took the phone out of the scarf that Grandma was never able to finish, plugged it in, and played those first five messages for him. He didn’t show anything on his face. He just looked at me. Not even at me, but into me, like his detector sensed some enormous truth deep inside me.

‘No one else has ever heard that,’ I said.

‘What about your mother?’ he wrote.

‘Especially not her.’ (...)

I said, ‘Not even Grandma,’ and his hands started shaking, like birds trapped under a tablecloth. (FOER, 2005, p. 254-255)

Ainda nesse capítulo do livro aparece, dialogando com a narrativa de Oskar, a imagem de uma instalação artística batizada de *The Tribute in Light*, 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. Essa instalação, composta por 88 canhões de luz, tem o objetivo de, simbolicamente, preencher o espaço deixado pelas torres.

A SIMPLE SOLUTION TO AN IMPOSSIBLE PROBLEM

Um dia após ter desenterrado o caixão vazio de seu pai, Oskar descobre que o Sr. Black havia partido. Nesse dia, Oskar escuta uma mensagem deixada há oito meses por Abby Black na secretária eletrônica de sua casa. Nesse ponto do romance, os desfechos começam a aparecer.

Primeiramente, o ato de desenterrar o caixão vazio de seu pai, Thomas Jr., que de acordo com as palavras de Oskar na ocasião do enterro, “não se podia dizer que estávamos enterrando ele *de verdade*”, (FOER, 2006, p. 14, grifo do autor). Depois de mais de um ano, Oskar poderia preencher aquele vazio no caixão de seu pai com a história contada por seu avô, Thomas Schell. Foram usadas no preenchimento do caixão todas as cartas escritas naqueles anos todos por Thomas Schell para Thomas Schell Jr, período em que esteve longe do filho que não viu nascer por tê-lo abandonado antes; o filho com o qual não dividiu momentos, não criou laços de afeto ou cumplicidade, mas cuja morte o fez sofrer a ponto de voltar ao lugar de onde havia partido quadro décadas atrás, e enterrá-lo novamente, é aqui considerado como o primeiro passo para o fim de vários ciclos. Como o fim do primeiro ciclo, consideramos a vida de Thomas Jr.

Ter conseguido ouvir a mensagem de Abby Black na secretária eletrônica é também, para Oskar, o ato de superar o medo que tinha adquirido no dia dos ataques terroristas. Para ele, a secretária eletrônica era uma representação do mal. Ao perder o pai em um evento de terror, Oskar desencadeia um trauma. De acordo com Uchitel (2011), a palavra trauma vem do grego e combina etimologicamente com os termos “ferida” e “perfurar”. Foi usada originalmente pela medicina, e faz referência a um choque violento, capaz de produzir um impacto, uma perturbação, ante a qual o sujeito não consegue resistir

A definição freudiana da teoria traumática tem origem nas formulações sobre neurose traumática. O que aconteceu com Oskar, diante da realidade de ter perdido o pai

nos ataques terroristas de 11 de setembro, é o que Freud (1987) considera como uma experiência vivida “em curto período de tempo”. Especificamente no caso dos ataques terroristas, em um espaço de tempo inferior a duas horas, a vida de centenas de famílias passou a ter um novo significado, assim como aconteceu para os Estados Unidos, que viram a incerteza e o medo rondarem seu território. Nas palavras de Freud,

Nas neuroses traumáticas, a causa atuante da doença não é o dano físico insignificante, mas o afeto do susto — o trauma psíquico. De maneira análoga, nossas pesquisas revelam para muitos, se não para a maioria dos sintomas histéricos, causas desencadeadoras que só podem ser descritas como traumas psíquicos. Qualquer experiência que possa provocar susto, vergonha ou dor física — pode atuar como um trauma dessa natureza. (FREUD, 1987, p. 41).

Após a descoberta, Oskar vai imediatamente visitar Abby para saber de que forma ela poderia ajudá-lo a desvendar o mistério da chave. E aqui, temos o fechamento de mais um ciclo, quando Abby Black explica a Oskar que seu ex-marido, William Black sabe mais sobre a chave.

Nesse ponto da narrativa, Oskar descobre que, quando Abby havia telefonado, oito meses antes, sua mãe tinha pego o telefone, e tinha descoberto sua missão. E todas as perguntas sobre as estranhezas que havia encontrado em seu percurso foram desvendadas: as pessoas estavam esperando por sua visita, pois sua mãe havia falado com todos eles.

O desfecho da procura da chave se dá em um encontro entre Oskar e William Black, no qual William explica a Oskar que a chave estava guardada dentro de um vaso azul, comprado por seu pai, Thomas Jr. em uma venda de garagem. O vaso, pertencia ao pai de William Black, e somente após se desfazer dele, soube, também por meio de uma carta, estarem dentro do vaso as respostas para as suas perguntas.

O ex-marido de Abby se lembra e conta a Oskar, mesmo depois de dois anos de seu único encontro com Thomas, algo dito sobre um aniversário e um jantar. Por fim, William revela a Oskar que a chave que está com ele é a chave de um cofre privativo, em um banco.

(...) Você não acha estranho estarmos agora juntos nesse escritório depois de termos estado juntos naquele apartamento, há oito meses?” (...) “É estranho”, falei. “Estávamos incrivelmente perto.” (...) Tirei a chave do meu pescoço e entreguei-lhe. Ele a examinou (...) “Não posso acreditar.” (...) Isso é realmente a coisa mais incrível que já me aconteceu.” (...) Passei dois anos tentando encontrar esta chave.” “Mas passei oito meses tentando encontrar a fechadura.” “Então andávamos à procura um do outro.” (...) “Você conheceu meu pai?” “Rapidamente, mas conheci.” “Lembra dele?” “Durou

apenas um minuto.” “Mas você lembra dele?” “Conversamos um pouco.” “E?” “Era um homem simpático. Acho que percebeu como era difícil para mim separar-me daquelas coisas.” (...)

“Ele disse que estava a caminho de casa quando viu a placa de venda. Contou que na semana seguinte haveria um aniversário.” “14 de setembro!” “Ele ia fazer uma surpresa à sua mãe. Ele disse que o vaso era perfeito. Que ela ia adorar.” (FOER, 2006, p. 325-330) ¹⁹

Podemos considerar o encontro entre Oskar e William como sendo o fim da busca de Oskar e o início da busca de William. Os dois personagens estavam procurando respostas relativas aos seus pais. Oskar obteve a resposta ansiada, mesmo sendo uma resposta diferente daquela imaginada. William teria agora a oportunidade de seguir a orientação da carta de seu pai e encontrar as respostas deixadas por ele em lugar bastante seguro.

O simbolismo das cartas que permeia todo o romance tem impacto direto sobre Oskar, que durante toda a narrativa escreve cartas para o físico Stephen Hawking, nas quais se oferece para ser seu pupilo, e lhe faz confidências acerca de seu desejo de se tornar um cientista. Em uma delas, chega a revelar um de seus questionamentos íntimos a Hawkins: e se nunca parasse de inventar? E foi esse questionamento íntimo que fez com que o astrofísico respondesse pessoalmente e enviasse a Oskar algo personalizado, após uma sequência de envios de cartas padronizadas. Em um trecho, a carta dizia:

Estou certo de que não preciso lhe dizer que a vasta maioria do universo é composta de matéria escura. O equilíbrio frágil depende de coisas que jamais poderemos enxergar, escutar, cheirar, degustar ou tocar. A própria vida depende delas. O que é real? O que não é real? Talvez todas essas coisas não sejam as perguntas corretas. Do que a vida depende?

Eu gostaria de ter criado coisas das quais a vida dependesse.

E se você nunca parar de inventar?

Talvez você nem esteja inventando. ²⁰ (FOER, 2006, p. 337-338)

¹⁹ ‘Don’t you think it’s so weird that we were in the apartment together eight months ago and now we’re in this office together?’ (...)

‘It’s weird,’ I said. ‘We were incredibly close.’ (...)

I took it off of my neck and handed it to him. He examined it (...) ‘I can’t believe it.’ (...) ‘This is truly the most amazing thing that’s ever happened to me.’

‘I’ve spent two years trying to find this key.’ ‘But I’ve spent eight months trying to find the lock.’

‘Then we’ve been looking for each other.’ (...)

‘You met my dad?’ ‘Only briefly, but yes.’ ‘Do you remember him?’ ‘It was just a minute.’ ‘But do you remember him?’ ‘We chatted a bit.’ ‘And?’ ‘He was a nice man. I think he could see how hard it was for me to part with those things.’ (...)

‘He said he was on his way home and saw the sign for the sale. He told me that he had an anniversary coming up the next week.’ ‘September 14!’ ‘He was going to surprise your mom. The vase was perfect, he said. He said she’d love it.’ (FOER, 2005, p. 293-298)

²⁰ I’m sure I don’t have to tell you that the vast majority of the universe is composed of dark matter. The fragile balance depends on things we’ll never be able to see, hear, smell, taste, or touch. Life itself depends on them. What’s real? What isn’t real? Maybe those aren’t the right questions to be asking. What does life depend on?

I wish I had made things for life to depend on.

What if you never stop inventing?

Maybe you’re not inventing at all.

Essa aproximação de Oskar com seu ídolo representa, neste trabalho, a esperança, o recomeço, a possibilidade de uma nova vida para Oskar. A matéria escura a que Hawkings se refere pode ser entendida como a própria escuridão da alma do garoto.

BEAUTIFUL AND TRUE

No capítulo final do romance, Oskar descreve como ele e o avô, com a ajuda de Gerald, o motorista da limusine, conseguiram desenterrar o caixão de seu pai e preenchê-lo com todas as cartas que o avô escreveu ao filho, com todas as palavras que deixou de dizer.

Quando Oskar chega em casa, sua mãe está esperando por ele, mas não faz nenhuma pergunta e não aparenta estar nervosa. Somente então Oskar descobre que seu pai tinha falado com sua mãe no dia em que morreu, momentos depois do edifício ter sido atingido pelos aviões. Juntos, mãe e filho choram. No final do livro, Oskar se pergunta se o *falling man* é seu pai. Durante todo o romance é possível perceber um certo incômodo de Oskar em relação às centenas de pessoas que, desesperadas, pularam das torres em chamas.

Nota-se o medo silenciado de Oskar de seu pai ter sido uma das pessoas que se atiraram do prédio pelo fato de não poder conviver com a perspectiva de seu pai ter desistido, tirando a própria vida. Entretanto, podemos considerar a decisão das pessoas de se lançarem das torres em chamas não como uma escolha entre a vida e a morte, e sim, uma escolha quanto ao modo como morrer. Um aspecto relevante da cultura judaica compreende que o suicídio é somente consumado — e assim classificado — no caso da pessoa que pratica o ato estar totalmente consciente da medida tomada. Caso o suicídio aconteça como uma alternativa a dores extremas ou a grave alienação mental, o suicídio não é considerado pela comunidade, permitindo a essa pessoa todos os privilégios e tributos a alguém morto naturalmente. Na verdade, eles escolheram como iam morrer.

As páginas finais do livro retratam a sequência invertida das fotos tiradas por Richard Drew, batizada de *Falling Man*. Na sequência original, Drew registra a queda de um homem. Na montagem das páginas finais do livro, tem-se a impressão de o homem estar voando, subindo em direção ao topo da torre, e não caindo. Esse recurso é compreendido neste trabalho como uma suposição de Oskar de como seria poder voltar no tempo, com frases e histórias ditas do fim para o começo, com a possibilidade de o tempo retroceder e estarem a salvo, como na noite que antecedeu “o pior dos dias”.

Figura 06: Uma das imagens da sequência batizada de *Falling man*, registrada pelo fotógrafo Richard Drew em 11 de setembro de 2001.²¹



²¹ http://sites.psu.edu/karanjitsingh/files/2013/01/AP010911017951_233108.jpg Acesso em 18 dez. 2013.

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 do 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. (...) 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 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)²²

Assim, como se o tempo pudesse retroceder, termina a obra de Foer, com um protagonista mais maduro, cujas feridas estavam suficientemente cicatrizadas, ao ponto de permitir a Oskar lembrar os últimos momentos vividos com seu pai, na véspera do dia que mudaria sua vida para sempre.

WHY I'M NOT WHERE YOU ARE — 5/21/63

Neste capítulo, do livro, apresenta-se uma carta escrita em 21 de maio de 1963 por Thomas Schell, pai, ao filho não-nascido, Thomas Schell Jr.. Em seu texto, o pai tenta explicar ao filho os motivos que o fizeram abandonar a esposa, grávida.

O inquilino, forma como o avô é apresentado a Oskar relata, nessa breve carta, os motivos que o levaram a perder a vontade de falar: o bombardeio incendiário a Dresden, a morte de sua namorada — Anna — e o lento processo de perda das palavras: primeiro a perda da palavra “Anna”, depois disso a de todas as palavras que soavam como “Anna”e, por fim, a última palavra, “eu”:

“O modo como você acabou de me passar essa faca me lembra..”, mas não consegui temrinar a frase, o nome dela não me 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, aconteceu de novo dois dias depois, e de novo no dia seguinte, queria falar somente a respeito dela, continuou acontecendo, quando não tinha uma caneta escrevia “Anna” no ar — ao contrário e da direita para esquerda -, para que a pessoa com quem eu estava falando pudesse enxergar, e quando estava ao telefone, eu discava os números — 2, 6, 6,

²² I ripped the pages out of the book. I reversed the order, so the last one was first, and the first was last. When I flipped through them, it looked like the man was floating up through the sky. And if I'd had more pictures, he would've flown through a window, back into the building, and the smoke would've poured into the hole that the plane was about to come out of. (...) He would've gotten back into bed, the alarm would've rung backward, he would've dreamt backward. Then he would've gotten up again at the end of the night before the worst day. He would've walked backward to my room, whistling 'I Am the Walrus' backward. He would've gotten into bed with me. We would've looked at the stars on my ceiling, which would've pulled back their light from our eyes. (...) We would have been safe.

2 -, para que a pessoa pudesse escutar o que eu era incapaz de dizer por conta própria. **“E” foi a próxima palavra que perdi, provavelmente por ser tão próxima ao nome dela [...]**²³ (FOER, 2006, p. 27, grifo nosso)

Após perder totalmente a fala, e poder continuar se comunicando com as pessoas ao seu redor, Thomas Schell, o pai, carregava consigo cadernos de notas, nos quais escreveu tudo aquilo que não conseguiu falar. Além disso, tatuou em suas mãos as palavras “sim” e “não”.

Figura 07: Mãos tatuadas de Thomas Schell, avô de Oskar. (FOER, 2005, p. 260-261)

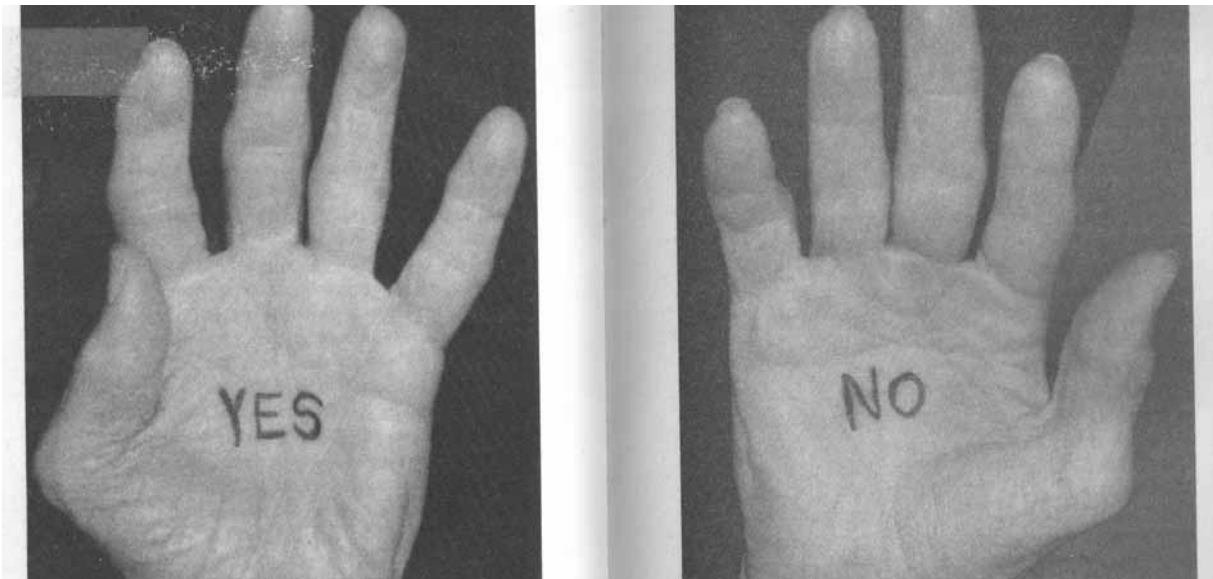


Figura 08: Hitler passa tropa em revista (data e local desconhecidos)²⁴



A tatuagem da palavra “NÃO” na mão direita de de Thomas Schell pode ser lida

²³ “The way you just handed me that knife, that reminds me of” – ‘ but I couldn’t finish the sentence, her name wouldn’t come, I tried again, it wouldn’t come, she was locked inside me, how strange, I thought, how frustrating, how pathetic, how sad, I took a pen from my pocket and wrote ‘Anna’ on my napkin, it happened again two days later, and then again the following day, she was the only thing I wanted to talk about, it kept happening, when I didn’t have a pen, I’d write ‘Anna’ in the air – backward and right to left – so that the person I was speaking with could see, and when I was on the phone I’d dial the numbers – 2, 6, 6, 2 – so that the person could hear what I couldn’t, myself, say. ‘And’ was the next word I lost, probably because it was so close to her name [...]

²⁴ <http://www.totalfascism.com/wp-content/uploads/2013/02/Eternal-Hero-Adolf-Hitler-Does-this-look-like-a-Jew-to-you.jpg>
Acesso em 18 dez 2013.

como um ato de negação perpétua — dada a característica permanente de uma tatuagem — à aceitação ao regime implantado por Adolf Hitler. Para a saudação nazista a Hitler, o braço direito deveria ser levantado em um ângulo entre 45 e 90 graus e as palavras “Heil, Hitler”, deveriam ser proferidas. A saudação nazista ficou também conhecida como 88, uma vez que a letra H é a oitava letra do alfabeto.

Acredita-se que o primeiro a fazer tal saudação tenha sido Joseph Goebbels, ministro da propaganda da Alemanha Nazista, possivelmente copiando uma saudação usada por Benito Mussolini, conhecida como saudação romana.

Ainda que as circunstâncias fizessem Thomas Schell ter de saudar o regime nazista, seu gesto seria negado pela mensagem na palma de sua mão. Thomas, alemão, sobreviveu ao bombardeio incendiário a Dresden após ter sido recolhido quase sem vida na base da ponte Loschwitz e ter sido levado a um campo de refugiados em Oschatz.

Na carta que escreve ao filho, Thomas Schell revela também como conheceu sua mãe, a avó de Oskar: ele estava na padaria Columbian, na Broadway, bebendo café, ela se senta ao lado dele e fala com ele, embora ele não responda.

Este capítulo do livro pertence à linha narrativa que tem o avô e a avó como protagonistas.

WHY I’M NOT WHERE YOU ARE — 5/21/63

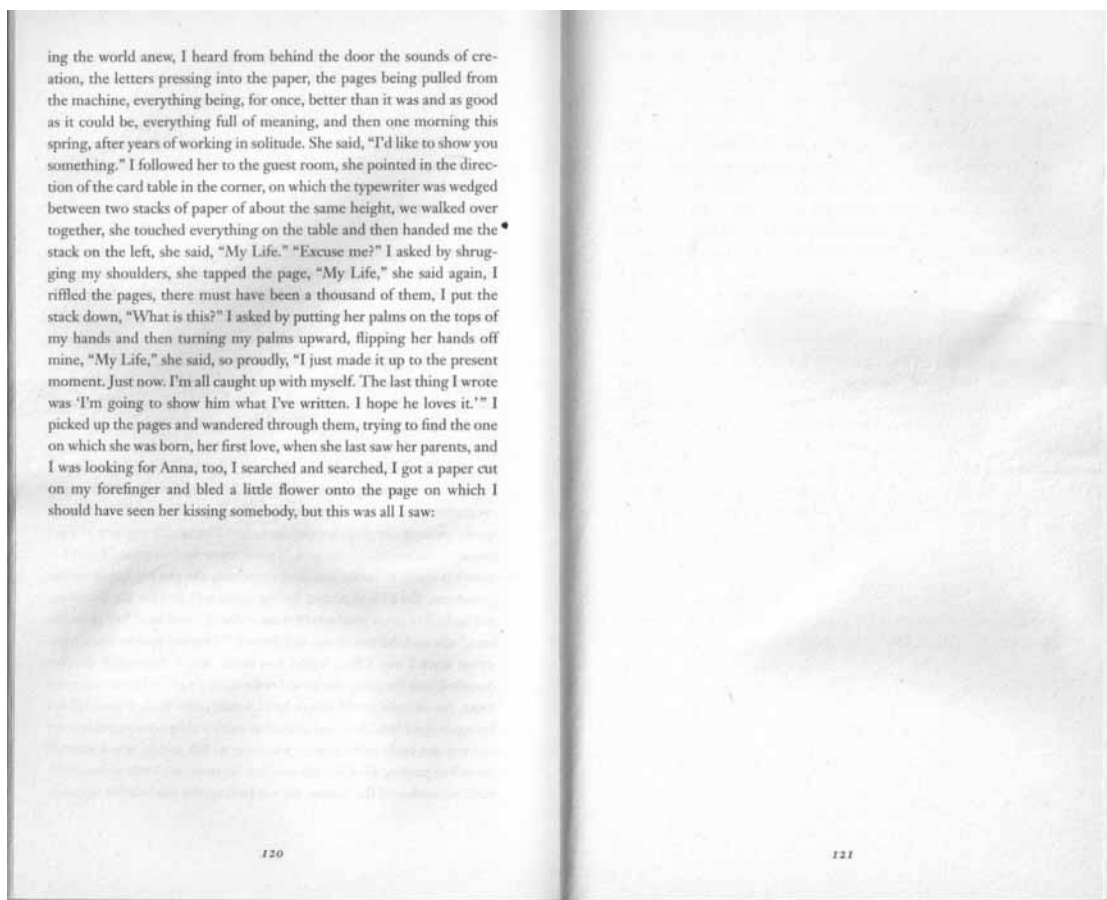
A carta que Thomas Schell, pai, avô de Oskar, escreve ao seu filho não-nascido continua neste capítulo. O avô explica como ele e a vovó organizaram suas vidas em torno de regras que lhes permitiram manter distância um do outro em diversas ocasiões. Entre as regras explicadas na carta estão nunca ver o outro nu, nunca dormir na mesma cama duas vezes, sempre se sentar do mesmo lado da mesa, lado a lado, de frente para a janela. Thomas pai explica também a questão dos “Lugares Nada”, espaços reservados dentro da casa em que moravam para que tanto o avô quanto a avó pudessem ter total privacidade. O oposto dos “Lugares Nada” eram as coisas nomináveis: a água, o corredor, a maçaneta da porta.

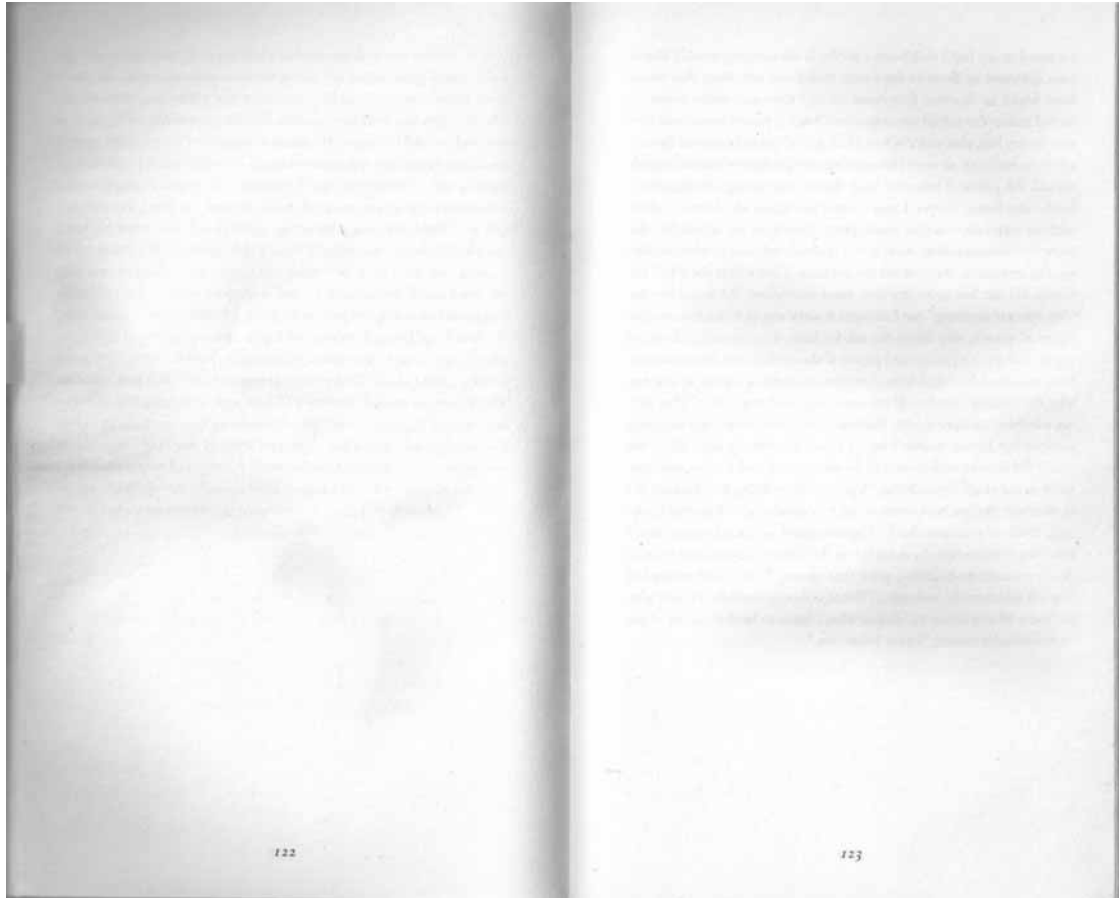
A carta do avô fora escrita no aeroporto, enquanto esperava o voo para fugir e abandonar a sua esposa grávida, assim como seria escrita a carta da avó para Oskar,

quarenta anos mais tarde. Aqui, devemos considerar o simbolismo da chegada e partida e, também, dos aviões, vetores usados como bombas nos ataques terroristas de 11 de setembro. Na longa carta que escreve ao filho, Thomas pai revela como conheceu Anna, ao retornar a Dresden durante a Segunda Guerra Mundial. Ele escreve também sobre a primeira vez que ele e Anna mantiveram relações sexuais.

Nessa mesma carta, o avô menciona ter dado à avó uma máquina de escrever, para que ela pudesse escrever sua própria história de vida. Depois de alguns meses, a história da avó estava terminada, e ela mostra ao avô, que vê um enorme volume de páginas em branco. Assim como o avô, que perde a fala e se esconde em silêncio, a avó escreve sua história em uma máquina sem fita, e mantém sua história em segredo. As memórias da avó aparecem graficamente expressas neste capítulo, como páginas em branco, exatamente como ela as compôs.

Figura 09: Páginas em branco narrando a história de vida da avó.





As páginas da história da avó, em branco, revelam o apagamento de seu passado, como se a Guerra tivesse silenciado tudo o que fora vivido até ali; como se o bombardeio incendiário tivesse sido capaz de queimar as suas memórias ou a sua capacidade de falar sobre sua vida até aquele episódio. A vida da avó, até o bombardeio, tornou-se uma história enterrada, emudecida, ela conseguiu seguir com a vida, mas sem jamais se voltar ao passado.

De acordo com Orlandi (2007)

Quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo.

O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo. Esse gesto disciplina o significar, pois já é um projeto de sedentarização do sentido. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente.

Em suma: quando o homem individualizou (instituiu) o silêncio como algo significativamente discernível, ele estabeleceu o espaço da linguagem. [...] As palavras são múltiplas, mas os silêncios também o são. (ORLANDI, 2007, p. 27-28)

Assim, podemos considerar que a importância do silêncio tanto do avô, quanto

da história datilografada pela avó, reside no fato de o passado, para eles, poder ser um espaço sem qualquer elemento a ser resgatado, sem nada de bom a ensinar, sem nada de importante a ser revisitado e repassado.

A carta do avô termina com sua explicação sobre como arrumou a mala e foi para o aeroporto, onde escreveu a carta e comprou uma passagem para Dresden. Mas ele revela o fato de a avó saber sobre sua partida, saber que estava sendo abandonada, e sobre ela ter estado no aeroporto para tentar impedi-lo, mas ele estava realmente decidido a deixá-la.

De propósito ou sem querer, me virei e falei “Não chore”, botando seus dedos no meu rosto e empurrando lágrimas imaginárias rosto acima de volta para meus olhos, “Eu sei”, ela disse, limpando as lágrimas verdadeiras em sua face, bati meus pés no chão, isso significava “Não irei ao aeroporto”. “Vá ao aeroporto”, ela disse (...) Estou dizendo tudo isso a você porque jamais serei seu pai e você sempre será meu filho. (...) Estou indo embora. Rasgarei as folhas desse caderno e as levarei à caixa de correio antes de embarcar no avião, endereçarei o envelope para “Meu Filho Que Ainda Não Nasceu” e jamais escreverei outra palavra, me fui, não estou mais aqui. Com amor, Seu pai (FOER, 2006, p. 150-151) ²⁵

Neste capítulo, temos dois elementos gráficos de grande significação: um deles, já citado, são as páginas em branco “escritas” pela avó; o outro, uma fotografia de uma fechadura e uma maçaneta, que aparece por duas vezes, talvez simbolizando aquilo que ficou para trás, trancado, e que deve permanecer daquela forma, sem possibilidade de acesso.

Figura 10: Imagem que se repete três vezes na narrativa, metaforicamente trancando o passado e o horror vivido pelos avós durante a Segunda Guerra Mundial (FOER, 2005, p. 265)



²⁵ Because of myself, or despite myself, I turned back, ‘Don’t cry,’ I told her, by putting her fingers on my face and pushing imaginary tears up my cheeks and back into my eyes, ‘I know,’ she said as she wiped the real tears from her cheeks, I stomped my feet, this meant, ‘I won’t go to the airport.’ ‘Go to the airport,’ she said (...) I’m telling you all of this because I’ll never be your father, and you will always be my child. (...) I’m leaving. I’ll rip these pages from this book, take them to the mailbox before I get on the plane, address the envelope to ‘My Unborn Child,’ and I’ll never write another word again, I am gone, I am no longer here. With love, Your father (FOER, 2005, 133-135).

WHY I'M NOT WHERE YOU ARE — 4/12/78

Parte do horror vivido pelos sobreviventes ao bombardeio incendiário a Dresden é contado por Thomas Schell nessa carta escrita quinze anos depois da carta anterior, na qual o avô escreve uma nova carta ao filho abandonado, e nela revela estar em Dresden, sentado em uma biblioteca construída sobre a antiga biblioteca do avô de Thomas Schell Jr., pai de Anna e da avó.

Essa carta gera certa confusão ao leitor, pois em alguns momentos imagina-se que a carta seja endereçada a Thomas Schell Jr.; em outros momentos, tem-se a impressão de que a carta está sendo escrita para o filho não nascido de Anna. Essas diferentes camadas se tornam ainda mais complexas com o jogo de palavras e significados usado por Thomas Schell que, entre outras coisas, utiliza a expressão “seu avô”. Se consideramos que Anna e a avó de Oskar eram irmãs, a carta a que este capítulo se refere poderia ter sido escrita para qualquer um dos dois filhos de Thomas Schell:

A meu filho: estou escrevendo isso do local onde costumava ficar o galpão do pai de sua mãe, o galpão não está mais aqui, não há carpete cobrindo psio algum, nenhuma janela em nenhuma parede, tudo foi substituído. Agora há aqui uma biblioteca, isso teria agradado ao seu avô [...].²⁶ (FOER, 2006, p. 229).

Nesse capítulo Thomas Schell revela o modo como ele se viu obrigado a matar os animais no zoológico na noite de 13 de fevereiro de 1945, após os dois primeiros ataques a Dresden: em sua busca por Anna, passa pelo zoológico e encontra o tratador de animais ferido, que lhe pede que mate os animais, fora das jaulas em função da destruição causada pelo bombardeio incendiário. Nesse relato, o sofrimento dos animais é revelado de modo chocante, mas a dor que Thomas Schell carrega por ter matado aqueles animais é flagrante: um elefante, dois leões, dois macacos, um ursinho que escalava o pai morto, um camelo, um rinoceronte, uma zebra, uma girafa, um leão-marinho.

Passei pelo zoológico, as jaulas tinham sido arrombadas, estava tudo espalhado, animais atordoados choravam de dor e confusão, um dos tratadores gritava pedindo ajuda (...) ele me entregou seu rifle e disse “Você precisa encontrar os carnívoros”, eu disse a ele que não era um bom atirador; disse a ele que não

²⁶ To my child: I'm writing this from where your mother's father's shed used to stand, the shed is no longer here, no carpets cover no floors, no windows in no walls, everything has been replaced. This is a library now, that would have made your grandfather happy (FOER, 2005, p. 208)

sabia quais eram os carnívoros ou não, ele disse “Atire em tudo”, não sei quantos animais matei, matei um elefante, ele tinha sido arremessado a vinte metros da jaula, encostei o rifle na parte de trás de sua cabeça e me perguntei, ao apertar o gatilho, É necessário matar este animal? Matei um símio que estava empoleirado no toco de uma árvore partida, puxando os cabelos e inspecionando a destruição (...) um símio se aproximou de mim, era o símio que eu tinha matado antes, achei que tinha matado ele, veio lentamente em minha direção, cobrindo os ouvidos com as mãos, o que será que queria de mim, gritei “O que você quer de mim?” Atirei de novo, onde achei que ficava o seu coração, ele olhou pra mim, tive certeza de ver em seus olhos uma forma de compreensão, mas não vi perdão (...) (FOER, 2006, p. 233-235) ²⁷

O questionamento sobre a necessidade de matar o elefante ou a certeza de não ter recebido o perdão do símio sacrificado revelam a compaixão de Thomas Schell pelos animais, que será novamente percebida em seu neto, Oskar, que mesmo sendo muito jovem já se assume vegetariano radical, ou vegan, como ele próprio se intitula.

É interessante o recurso usado neste capítulo, uma vez que a carta do avô é toda marcada de vermelho, como se Thomas Schell, o filho, tivesse tido acesso a ela. Era assim, com grifos circulares em vermelho que Thomas Schell deixava recados codificados para Oskar em jornais. Considerando que a narrativa relata uma ida de Thomas Schell Jr. em busca de seu pai, não podemos afirmar que a carta não tenha sido efetivamente lida e anotada por ele, embora não haja qualquer confirmação expressa desse fato.

Em um primeiro momento, podemos imaginar que os trechos grifados possam ser juntados em uma mensagem codificada, mas essa suposição não se confirma. Os trechos unidos não fazem sentido ao leitor enquanto mensagem. As marcações repetem os padrões utilizados por Thomas Schell Jr. com Oskar. São marcados: erros de pontuação, erros de grafia e também trechos que podem gerar questionamento ou contestação por parte do leitor, hipoteticamente, Thomas Schell Jr.

(...) tudo que sobrou de nossa casa foi um pedaço da **faxada** que continuou suportando teimosamente a porta da frente, um cavalo em chamas passou galopando, havia veículos em chamas e reboques com **refugiados** em chamas(...) (FOER, 2006, p. 232, grifo nosso) ²⁸

²⁷ I passed the zoo, the cages had been ripped open, everything was everywhere, dazed animals cried in pain and confusion, one of the keepers was calling out for help (...) he handed me his rifle and said, ‘You’ve got to find the carnivores,’ I told him I wasn’t a good shot, I told him I didn’t know which were carnivores and which weren’t, he said, ‘Shoot everything,’ I don’t know how many animals I killed, I killed an elephant, it had been thrown twenty yards from its cage, I pressed the rifle to the back of its head and wondered, as I squeezed the trigger, Is it necessary to kill this animal? I killed an ape that was perched on the stump of a fallen tree, pulling its hair as it surveyed the destruction (...) an ape approached me, it was the ape I had shot before, I’d thought I’d killed it, it walked up to me slowly, its hands covering its ears, what did it want from me, I screamed, ‘What do you want from me?’ I shot it again, where I thought its heart was, it looked at me, in its eyes I was sure I saw some form of understandings, but I didn’t see forgiveness.

²⁸ (...) all that remained of our house was a patch of the **facade** that stubbornly held up the front door, a horse on fire galloped past, there were burning vehicles and carts with burning **refugies** (...) (FOER, 2005, p. 211, grifo nosso).

Logo no início da carta, está grifada a expressão “meu filho”, como se o fato de seu pai, o mesmo que abandonou sua mãe ainda grávida, se referir a ele desse modo fosse um erro ou algo a ser corrigido, como se essa associação não fosse natural. Pode-se supor que para Thomas Schell Jr. ser chamado de filho seja algo pouco confortável, vindo de seu pai biológico, não de alguém que o tenha criado. (GIBBONS, 2012, p. 144)

Em um outro trecho a confusão volta a aparecer, quando o avô revela a busca que fez por sua família ao sair do hospital: “Nos dias e semanas após a minha alta, procurei por meus pais, Anna e **você**”. (2006, p. 236, grifo nosso) A quem esse “você” se refere? À avó, irmã de Anna? Ao filho não nascido que estava sendo gerado por Anna? Essa questão permanece em aberto para interpretações.

Outro ponto interessante deste capítulo é a forma como o avô narra sua recuperação após o bombardeio incendiário a Dresden, e a presença da imagem da maçaneta, que metaforicamente pode significar o desejo de trancar o passado em um lugar inacessível.

WHY I'M NOT WHERE YOU ARE — 9/11/03

Dois anos após os atentados terroristas, no aniversário de morte de seu filho Thomas Jr., Thomas Schell, o avô de Oskar, decide escrever a última carta para o filho abandonado antes mesmo de nascer. Nessa carta, o avô revela ter sabido pelos jornais da morte de Thomas Jr.; isto o fez decidir-se a voltar a Nova York, para poder se lamentar por ter partido e tentar, de algum modo, voltar a viver novamente.

Ao retornar a Nova York, o avô entra em contato com a avó, com quem nunca mais havia falado desde a partida, e esta permite que ele fique no quarto de hóspedes, ato por ele interpretado como o começo de uma segunda vida juntos. Ao voltar, Thomas Schell trouxe consigo uma grande mala cheia de cartas, todas as cartas escritas para o filho, Thomas Jr., todas as cartas guardadas, silenciadas, enquanto seus envelopes vazios eram periodicamente enviados. Começam aqui a ser revelados traços de silêncio, presentes em todo o capítulo.

O avô revela saber que Thomas Jr. sabia de seu paradeiro em Dresden, mesmo sem nunca terem tido qualquer contato.

Também nessa carta o avô conta sobre sua peregrinação, seguindo Oskar por toda

Nova York enquanto ele visitava os Black, e dá a entender que tenha sido esse o motivo do Sr. Black ter se desligado da busca.

Thomas Schell narra, nessa carta, o telefonema que deu para a avó, ainda do aeroporto. Por não conseguir falar, o avô usava as teclas alfanuméricas. Os trechos iniciais, com trocas de turno, conseguimos decodificar²⁹:

I pressed “4, 3, 5, 5, 6³⁰”, she said, “Hello?” I asked “4, 7, 4, 8, 7, 3, 2, 5, 5, 9, 9, 6, 8?³¹” She said “Your phone isn’t one hundred dollars. Hello?” I wanted to reach my hand through the mouthpiece, down the line, into her room, I want to reach YES, I asked “4, 7, 4, 8, 7, 3, 2, 5, 5, 9, 9, 6, 8?³²” She said “Hello?” I told her “4, 3, 5, 7!³²” (FOER, 2005, p.269)³³

Depois disso, o que se segue são duas páginas e meia codificadas em teclas alfanuméricas, e as únicas marcas de pontuação são as de final de frase, uma vez que todos os números são separados por vírgula. Segue abaixo a mensagem codificada³⁴:

“6, 9, 6, 2, 6, 3, 4, 7, 3, 5, 4, 3, 2, 5, 8, 6, 2, 6, 3, 4, 5, 8, 7, 8, 2, 7, 7, 4, 8, 3, 3, 2, 8, 8, 4, 3, 2, 4, 7, 7, 6, 7, 8, 4, 6, 3, 3, 3, 8, 6, 3, 4, 6, 3, 6, 7, 3, 4, 6, 5, 3, 5, 7! 6, 4, 3, 2, 2, 6, 7, 4, 2, 5, 6, 3, 8, 7, 2, 6, 3, 4, 3? 5, 7, 6, 3, 5, 8, 6, 2, 6, 3, 4, 5, 8, 7, 8, 2, 7, 7, 4, 8, 3, 9, 2, 8, 8, 4, 3, 2, 4, 7, 7, 6, 7, 8, 4, 6, 3, 3, 3, 8! 4, 3, 2, 4, 7, 7, 6, 7, 8, 4! 6, 3, 3, 3, 8, 6, 3, 9, 6, 3, 6, 6, 3, 4, 6, 5, 3, 5, 7! 6, 4, 3, 2, 2, 6, 7, 4, 2, 5, 6, 3, 8, 7, 2, 6, 3, 4, 3? 5, 7, 6, 3, 5, 8, 6, 2, 6, 3, 4, 5, 8, 7, 8, 2, 7, 7, 4, 8, 3, 3, 2, 8, 3, 4, 3, 2, 4, 7, 6, 6, 7, 8, 4, 6, 8, 3, 8, 8, 6, 3, 4, 6, 3, 6, 7, 3, 4, 6, 7, 7, 4, 8, 3, 3, 9, 8, 8, 4, 3, 2, 4, 5, 7, 6, 7, 8, 4, 6, 3, 5, 5, 2, 6, 9, 4, 6, 5, 6, 7, 5, 4, 6! 5, 2, 6, 2, 6, 5, 9, 5, 2? 6, 9, 6, 2, 6, 5, 4, 7, 5, 5, 4, 5, 2, 5, 2, 6, 4, 6, 2, 4, 5, 2, 7, 2, 2, 7, 7, 4, 2, 5, 5, 2, 9, 2, 4, 5, 2, 6! 4, 2, 2, 6, 5, 4, 2, 5, 7, 4, 5, 2, 5, 2, 6, 2, 6, 5, 4, 5, 2, 7, 2, 2, 7, 7, 4, 2, 5, 5, 2, 2, 2, 4, 5, 2! 7, 2, 2, 7, 7, 4, 2, 5, 5, 2, 2, 2, 4, 5, 2, 4, 7, 2, 2, 7, 2, 4, 6, 3, 3, 6, 3, 8, 4! 6, 3, 3, 3, 8, 6, 3, 9, 6, 3, 6, 6, 3, 4, 6, 5, 3, 5, 3! 2, 2, 3, 3, 2, 6, 3, 4, 2, 5, 6, 3, 8, 3, 2, 6, 3, 4, 3? 5, 6, 8, 3? 5, 3, 6, 3, 5, 8, 6, 2, 6, 3, 4, 5, 8, 3, 8, 2, 3, 4, 8, 3, 3, 2, 8! 3, 3, 4, 8, 3, 3, 2, 8, 3, 4, 3, 2, 4, 7, 6, 6, 7, 8, 4, 6, 8, 3, 8, 8, 6, 3, 4, 6, 3! 2, 2, 7, 7, 4, 2, 5, 5, 2, 9, 2, 4, 5, 2, 6! 4, 2, 2, 6, 5, 4, 2, 5, 7, 4, 5, 2, 5, 2, 6, 2, 6, 5, 4, 5, 2, 7, 2, 2, 7, 7, 4, 2, 5, 5, 2, 2, 2, 4, 5, 2, 4, 7, 2, 2, 7, 2, 4, 6, 5, 5, 5, 2, 6, 5, 4, 6, 5, 6, 7, 5, 4! 6, 5, 5, 5, 7! 6, 4, 5, 2, 2, 6, 7, 4, 2, 5, 6, 5, 2, 6! 2, 6, 5, 4, 5? 5, 7, 6, 5, 5, 2, 6, 2, 6, 5, 4, 5, 2, 7, 2, 2, 7, 7, 4, 2, 5, 9, 2, 2, 2, 4, 5, 2, 4, 5, 5, 6, 5, 2, 4, 6, 5, 5, 5, 2! 4, 5, 2, 4, 5, 5, 6, 5! 5, 6, 8, 3? 5, 5, 6, 5, 5, 2, 6, 2, 6, 3, 4, 5, 8, 3, 8, 2, 3, 3, 4, 8, 3, 9, 2, 8, 8, 4, 3, 2, 4, 3, 3, 6, 3, 8, 4, 6, 3, 3, 3, 8! 4, 3, 2, 4, 3, 3, 6, 3, 8, 4,

²⁹ Mantivemos esse único trecho no original, em inglês, para que pudéssemos ter mais fidelidade nas decodificações.

³⁰ Hello

³¹ Is really that you?

³² Help!

³³ Apertei “2, 5, 6”, ela disse “Alô?” Perguntei “3, 6, 3, 7, 6, 6, 8, 6, 2, 3?” Ela disse “Seu telefone não está cem dólares. Alô?” Eu queria enfiar a mão pelo receptor do fone e seguir pelo fio até chegar ao quarto dela, eu queria agarrar um SIM, perguntei “3, 6, 3, 7, 6, 6, 8, 6, 2, 3?” Ela disse “Alô?” Eu disse “7, 6, 2, 6, 7, 7, 6!”

³⁴ Mesmo não sendo possível aqui codificar toda a mensagem, grifamos a sequência “5, 6, 8, 3” do texto original, decodificando a palavra *love* (amor), que se repete por 15 vezes.

Neste trabalho abordamos o silêncio de Thomas Schell, o avô de Oskar, como resultado do trauma vivido durante os bombardeios incendiários a Dresden. Entretanto, é importante destacar que existem estudos sobre o silêncio dos alemães a partir do final da guerra. Pollak (1989) aborda essa questão do silêncio dos alemães diante dos episódios ocorridos durante a II Segunda Guerra Mundial:

Poucos períodos históricos foram tão estudados como o nazismo, incluindo-se aí sua política anti-semita e a exterminação dos judeus. Entretanto, a despeito da abundante literatura e do lugar concedido a esse período nos meios de comunicação, freqüentemente ele permanece um tabu nas histórias individuais na Alemanha e na Áustria, nas conversas familiares e, mais ainda, nas biografias dos personagens públicos. Assim como as razões de um tal silêncio são compreensíveis no caso de antigos nazistas ou dos milhões de simpatizantes do regime, elas são difíceis de deslindar no caso das vítimas. (POLLAK, 1989, p. 6).

Algumas páginas adiante, ao relatar o momento em que escuta as últimas palavras do filho, deixadas na secretária eletrônica na manhã do “pior dos dias”, Thomas Schell parece querer compartilhar com o filho tudo aquilo que manteve guardado em silêncio por mais de trinta anos. E é então que, tendo poucas folhas em seu caderno de notas, começa a escrever, primeiramente, com a letra cada vez menor, depois, com as palavras grudadas e, por fim, reinicia seu texto no alto da folha já escrita, escrevendo camadas e mais camadas de texto, gerando um apagamento de sua própria história.

Nesse ponto, podemos observar que o grande volume de texto registrado pelo avô, em camadas, em uma única página de caderno, transformando-se em um borrão capaz de manter em perpétuo silêncio tudo o que Thomas pai tinha a revelar a seu filho agora morto, representa a dualidade do tudo *versus* nada: de um lado, o avô, com todos os espaços do papel preenchidos, gerando apagamento de seu discurso, de seus lamentos, medos e incertezas, arrependimentos e tristeza pela perda do filho, sentimentos acumulados desde sua partida; de outro, a vó, com sua história de sobrevivente de guerra registrada em uma máquina sem fita, sem preencher qualquer espaço das folhas usadas, o branco total, o passado em segredo.

MY FEELINGS

Este capítulo pertence à linha narrativa que tem a avó como agente de resgate da identidade familiar, e é a primeira parte de uma longa carta, dividida em quatro partes, quatro capítulos.

Escrita pela avó no aeroporto, no dia 12 de setembro de 2003, ela começa revelando a Oskar seu passado. Trata-se de uma carta recebida, em 1936, de um prisioneiro, e da forma como decidiu analisar a carta, a partir da caligrafia, na esperança de apreender mais sobre seu autor. Ainda que tenha pego cartas de seus amigos e de sua família, e tenha comparado as caligrafias, nada pode apreender sobre o prisioneiro.

A avó conta então, ao neto, como ela e o avô se conheceram em Nova York, como ela o reconheceu, e revela que ele havia sido namorado de sua irmã. A avó pede ao avô para retratá-la em uma escultura, mas logo descobre que, mesmo olhando para ela, o avô está retratando Anna, sua irmã morta no bombardeio a Dresden, do qual ela e o avô de Oksar foram sobreviventes. Finalmente, a avó pede ao avô que se case com ela.

Dresden, por sua característica cultural, era uma área com baixa probabilidade de ser atacada. Em uma determinada passagem de uma das cartas, o avô se faz esse questionamento ao revisitar os momentos de horror que viveu: “Naquela noite, às 9h30, as sirenes antiaéreas soaram, todo mundo foi para os abrigos mas ninguém correu [...] por que alguém se daria ao trabalho de bombardear Dresden?”. (2006, p. 231) Esse mesmo questionamento é levantado por David Irving (1963) que, em sua obra *A destruição de Dresden*, oferece um panorama histórico dos ataques realizados pelos aliados. Vejamos a seguinte passagem, por exemplo:

A guerra parecia muito distante de Dresden. Não possuindo nenhuma indústria capital (...) a cidade era mantida em tempo de paz pelos seus teatros, museus, instituições culturais e indústrias domésticas. (IRVING, 1963, p. 76).

Para Siegfried Ellwanger Castan (1987), o bombardeio a Dresden foi planejado como um ataque de extermínio contra o povo alemão, e não recebeu o devido destaque, apesar de sua monstruosa proporção, pelo fato de a imprensa internacional não querer divulgar que os alemães “nazistas, racistas, arianos” também haviam sido vitimados:

A “Imprensa Internacional Aliada” procura de todas as formas ignorar ou minimizar o acontecimento de Dresden, dando destaque apenas ao caso de Hiroshima, raramente citando Nagasaki, cidades que sofreram ps impactos dos únicos artefatos atômicos empregados até hoje, mas cujo número de vítimas, em conjunto, não passou de 100 mil mortos. Acredito que somente reverenciam Hiroshima porque a destruição de Dresden era a continuação do PLANEJADO GENOCÍDIO ALEMÃO, EM ANDAMENTO HÁ VÁRIOS ANOS!!! Porque lembrar a morte de “Nazistas”, “Arianos”, “Racistas”, “Matadores de judeus” e “Gente que queria dominar o mundo”?... que eram as denominações mais usuais para o povo alemão. (CASTAN, 1987, p. 257).

A cidade de Dresden foi bombardeada por quatro vezes entre os dias 13 e 15 de fevereiro de 1945. Irving (1963) apresenta uma minuciosa descrição apresentada em relatório pelo Comandante da Polícia Civil de Dresden, em 22 de março de 1945, pouco mais de um mês após os bombardeios:

Ataque aéreo a Dresden: No propósito de desmentir fortes rumores, segue-se um breve resumo das conclusivas declarações do Chefe de Polícia de Dresden sobre os quatro ataques de 13, 14 e 15 de fevereiro de 1945 àquela cidade.

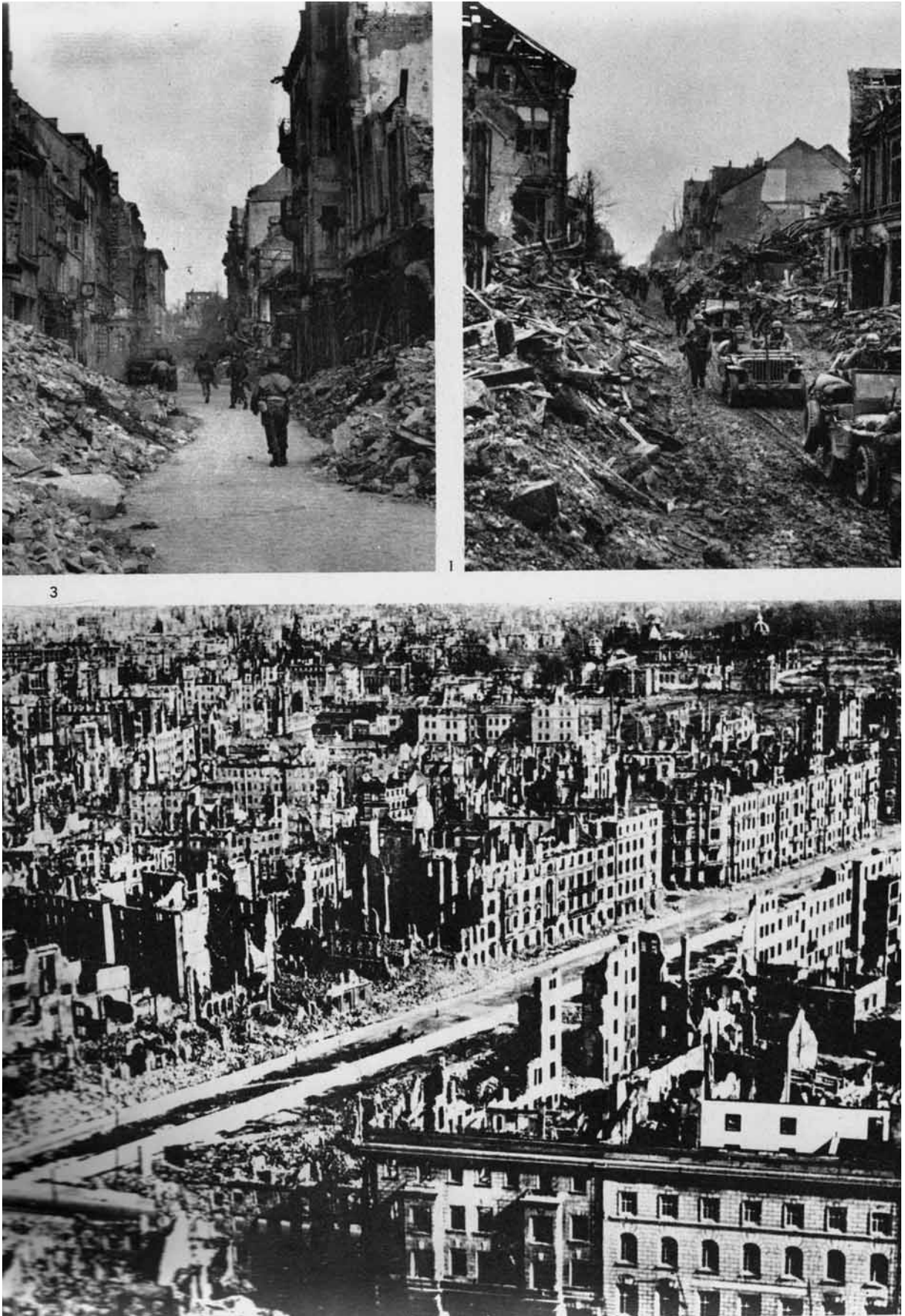
- 1º ataque, em 13/2/1945, de 1h22m a 1h54m; cerca de 4.500 bombas de altos explosivos e 170.000 incendiárias;
- 2º ataque, em 14/2/1945, de 22h09m a 22h35m; cerca de 3.000 bombas de altos explosivos e 400.000 incendiárias;
- 3º ataque, em 14/2/1945, de 12h15m a 12h25m; cerca de 1.500 bombas de altos explosivos e 50.000 incendiárias;
- 4º ataque, em 15/2/1945, de 12h10m a 12h50m; cerca de 900 bombas de altos explosivos e 50.000 incendiárias.

Relaciona, entre outras, “a destruição de 30 edifícios de Bancos, 36 de seguradoras, 31 lojas de departamentos, 32 grandes hotéis, 25 grandes restaurantes, 75 edifícios municipais, 6 teatros, 18 cinemas, 647 locais de negócios, 2 museus, 19 igrejas, 6 capelas, 22 hospitais, 72 escolas e 5 Consulados, incluindo o da Espanha e da Suíça.” [...] No começo da tarde de 20 de março de 1945, foram recuperados 202.040 CORPOS, primitivamente de mulheres e crianças. Deve ser dito que o total de mortos deve subir a 250.000. Somente 30% DOS MORTOS FORAM IDENTIFICADOS. A Polícia Civil de Dresden teve 75 baixas e 276 desaparecidos e devem ser, na maior parte, considerados mortos. Como a remoção de cadáveres não poderia ser feita de modo suficientemente rápida, 68.650 foram incinerados e as suas cinzas enterradas em um cemitério. Como os boatos excedem de muito a realidade, os mínimos dados podem ser usados livremente. As baixas e os danos foram bastante graves [...] O ataque foi particularmente danoso porque, sendo de grande proporções, foi desferido no espaço de muito poucas horas.

Ass. Grosse — Coronel da Polícia Civil (IRVING, 1963, p. 293)

Os números e os detalhes do trecho acima ilustram o terror vivido pelo avô e pela avó, únicos sobreviventes de suas famílias.

Figura 12: Dresden, antes e depois do bombardeio. (ESTEBAN; MUHLSTEIN, 1969, p. 380)



MY FEELINGS

A carta da avó de Oskar continua. A avó explica que ela e o avô precisavam um do outro, que tentaram se ajudar mutuamente. Sobre o episódio em que empreende escrever sua própria história, a avó revela uma versão diferente da versão do avô para as páginas em branco: ela somente utilizava a barra de espaço, sem escrever nada, pois sua história de vida foi um grande espaço, uma grande lacuna. Um grande vazio.

A avó imagina que uma forma de preencher essa lacuna que é a sua vida é ter um filho e, por isso, ela fica grávida. Mas esconde isso do avô enquanto pode. Uma noite, porém, a avó anuncia a gravidez ao avô. Este a deixa no dia seguinte.

Ao vê-lo sair, a avó sabia que ele estava de partida, pois a mala por ele carregada era muito pesada. A avó segue o avô até o aeroporto e o observa escrevendo em um de seus livros de notas. Naquele momento, o avô estava escrevendo a carta para seu filho não nascido. Era dia 21 de maio de 1963.

Neste primeiro trecho de sua carta, a avó revela que, quando o avô esperava na fila para comprar seu bilhete para Dresden, aproximou-se dele, e o convenceu a voltar para casa, mas, no dia seguinte ele sai novamente, vai para o aeroporto, e nunca retorna.

No segundo trecho, a avó irá contar a ele a respeito de quando ela soube dos ataques ao *World Trade Center*. Ela viu o instante em que o segundo avião atingiu a torre, mas assim como o próprio Oskar narra ao voltar da escola mais cedo naquele dia, ela também não estava preocupada, pois sabia que seu filho, Thomas Jr. estava na loja. Logo após o momento do ataque à segunda torre, a avó recebe um telefonema da mãe, preocupada, por saber que o pai de Oskar tinha ido a uma reunião em uma das torres, e ainda não tinha feito qualquer contato. Na carta, a avó explica como ela saiu de seu apartamento e atravessou a rua para cuidar de Oskar, e o modo como ela o havia encontrado, debaixo de sua cama. Naquele momento, a avó tem a sensação de que seu filho estava morto.

Ela disse Eu te amo. Ela estava casada com seu pai há doze anos. Eu a conhecia há quinze. Foi a primeira vez que ela disse que me amava. Foi aí que eu soube que ela sabia. Atravessei a rua correndo. O porteiro disse que você tinha subido há dez minutos. (...) Você estava em silêncio, mas eu sabia que estava lá. Podia senti-lo. (...) Voltei para o seu quarto e deitei em sua cama. Não podia enxergar as estrelas no seu teto porque as luzes estavam acesas. Pensei nas paredes da casa onde cresci. Minhas impressões digitais. Quando as paredes desmoronaram, minhas impressões digitais desmoronaram. Escutei você respirando embaixo de

mim. (...) Corpos caindo. Prédios caindo. (...) Aviões batendo em prédios. (...) Mas eu sabia a verdade, e é por isso que estava tão triste. (FOER, 2006, p. 247-255)³⁵

Na parte final de sua carta a Oskar, a avó escreve sobre a chegada do avô após ter desenterrado, junto com Oskar, o caixão de Thomas Jr. A avó revelou ainda o trecho final de sua experiência traumática em Dresden, quando precisou abandonar sua família, e seu pai ainda estava vivo. Por fim, ela revela a Oskar ter tido muito medo de ser mais uma vez abandonada pelo avô, que havia decidido ir ao aeroporto para comprar revistas e, em decorrência desse medo, acompanha o avô até lá, onde decidem ficar, morar, em uma nova representação do que haviam sido os “espaços nada”: ali, no aeroporto, não haveria nem chegada e nem partida; nem sim, nem não.

No trecho final de sua carta, a avó revela a Oskar a importância de expressar os sentimentos, como segue:

A noite que precedeu a perda de tudo foi como qualquer outra noite. Anna e eu nos mantivemos acordadas até muito tarde. Demos risadas. Jovens irmãs na cama sob o teto de seu lar da infância. (...) Era tarde e estávamos cansadas. Achávamos que haveria outras noites. (...) Eu disse Quero lhe contar uma coisa. Ela disse Você podem me contar amanhã. Eu nunca tinha dito o quanto a amava. Ela era minha irmã. Dormíamos na mesma cama. A hora certa de dizer nunca chegava. Era sempre desnecessário. (...) Pensei em acordá-la. Mas era desnecessário. Haveria outras noites. E como se pode dizer eu te amo a quem se ama? Me virei e adormeci ao lado dela. É isso que eu estava querendo lhe dizer o tempo todo, Oskar. É sempre necessário. Eu te amo, Vó (FOER, 2006, p. 346-347)³⁶

A avó encerra a carta dizendo a Oskar que não se pode prever o amanhã, revela o que havia passado em Dresden, fala de sua irmã, Anna, e revela que as vésperas das tragédias são dias como quaisquer outros e, por isso, é necessário dizer sempre: eu te amo.

³⁵ She said, I love you. She had been married to your father for twelve years. I had known her for fifteen years. It was the first time she told me she loved me. That was when I knew that she knew. I ran across the street. The doorman said you'd gone up ten minutes before (...) You were silent, but I knew you were there. I could feel you (...) I went back to your room and lay down on your bed. I couldn't see the stars on your ceiling because the lights were on. I thought about the walls of the house I grew up in. My fingerprints. When the walls collapsed, my fingerprints collapsed. I heard you breathing beneath me (...) Bodies falling. Buildings falling. (...) Planes going into buildings. (...) But I knew the truth, and that's why I was so sad.

³⁶ The night before I lost everything was like any other night. Anna and I kept each other awake very late. We laughed. Young sisters in a bed under the roof of their childhood home. (...) It was late, and we were tired. We assumed there would be other nights. (...) I said, I want to tell you something. She said, You can tell me tomorrow. I had never told her how much I loved her. She was my sister. We slept in the same bed. There was never a right time to say it. It was always unnecessary. (...) I thought about waking her. But it was unnecessary. There would be other nights. And how can you say I love you to someone you love? I rolled onto my side and fell asleep next to her. Here is the point of everything I have been trying to tell you, Oskar. It's always necessary. I love you, Grandma

4.3. Os “Black” de Nova York

Tão logo decide empreender sua busca pelos “Black” de Nova York, Oskar faz seu levantamento, cheio de números:

Corri para casa, pesquisei mais um pouco e encontrei 472 pessoas com o sobrenome Black em Nova York. Havia 216 endereços diferentes, porque obviamente, alguns dos Black moravam juntos. Calculei que se visitasse dois a cada sábado, o que me parecia possível, somando os feriados e subtraindo os ensaios de *Hamlet* e outras coisas como convenções sobre minerais e moedas, levaria cerca de três anos para visitar todos eles. Mas eu não sobreviveria três anos sem saber. Escrevi uma carta. (FOER, 2006, p. 63).³⁷

Apesar de todos os cálculos feitos no início, Oskar visita ao todo 27 pessoas de sobrenome Black, sendo que somente Abby e William, que ainda eram casados, moravam no mesmo endereço.

Dentre as 27 pessoas com as quais Oskar esteve, não há qualquer possibilidade de desdobramento da história de algumas delas, pois são apenas citadas, como é o caso de Iris Black, Jeremy Black, Kyle Black e Lori Black; Bernie Black, Chelsea Black, Don Black, Eugene Black e Fo Black, Barbara Black e Berry Black.

Aaron Black, o primeiro a receber a visita de Oskar, não chegou a ser ouvido, pois era doente e estava ligado a aparelhos que monitoravam seu corpo; morava no nono andar de um edifício, e Oskar julgou que subir até lá não era seguro. O amadurecimento de Oskar pode ser nitidamente verificado quando, quase ao final da narrativa, depara-se com o endereço de Ruth Black, no octogésimo sexto andar do *Empire State Building*. Ainda que relutante e expressando seu medo, Oskar subiu até o andar de número 86 do prédio mais alto de Nova York, onde está localizado o terraço, com ampla vista sobre a cidade. Oskar, nesse ponto da narrativa, está lutando para vencer seus medos e tem sucesso.

Sobre Albert Black sabemos apenas que veio de Montana e queria ser ator, ou pelo menos, queria ter aquilo que imaginava ser a vida de um ator.

Allen Black, o porteiro, não revelou sua própria história, apenas disse ter sido

³⁷ I ran home and did some more research, and I found 472 people with the name Black in New York. There were 216 different addresses, because some of the Blacks lived together, obviously. I calculated that if I went to two every Saturday, which seemed possible, plus holidays, minus Hamlet rehearsals and other stuff, like mineral and coin conventions, it would take me about three years to go through all of them. But I couldn't survive three years without knowing. I wrote a letter.

engenheiro na Rússia e ter tido um filho. Arnold Black recebeu Oskar e Mr. Black e imediatamente recusou-se a ajudar, o que causou bastante estranheza em Oskar.

Georgia Black recebe Oskar e Mr. Black com uma apresentação do que parece ser um museu sobre a vida de seu marido. Após todas as explicações acerca de sapatinhos de bebê e lugares por onde havia passado, Oskar e Mr. Black imaginam que Georgia Black fosse viúva, mas ficam surpresos ao se deparar com o marido dela, possuidor também um “museu” sobre a história da esposa.

Mark Black os recebe chorando, pois, ao abrir a porta, sempre espera encontrar alguém que nunca chega. Apesar da evidência do trauma, a narrativa de Mark Black não evolui, e nada mais sabemos sobre essa personagem.

4.3.1. Abby Black

Se o primeiro Black a ser visitado foi Aaron Black, com quem Oskar não conseguiu falar, pelo medo de subir ao nono andar, Abby Black, a segunda Black a ser visitada representa o começo e o fim da procura de Oskar.

No dia da visita de Oskar a Abby, ela e o marido William passavam por uma grande discussão, pois estavam vivendo o conturbado momento da separação. Mesmo assim, Abby recebeu Oskar e lhe ofereceu a maior atenção possível.

Tão logo a visita de Oskar acontece, Abby retorna a ligação com a informação procurada por Oskar, sobre a chave, de interesse de seu marido, mas devido ao medo, Oskar somente irá ouvir a mensagem oito meses depois.

4.3.2. Abe Black

Durante a visita a Abe Black, Oskar depara-se com um desafio: é convidado a andar de montanha-russa. Podemos supor que, a partir desta visita, as pessoas já sabiam da possível vinda de Oskar. Abe preocupou-se em oferecer a ele um dia de diversão, o que Oskar confirma: “Foi um dia quase perfeito, tirando que o Abe não sabia nada sobre a chave e nem sobre o Pai” (FOER, 2006, 165).³⁸

³⁸ It was an almost perfect day, except that Abe didn't know anything about the key or about Dad. (FOER, 2005, p. 149).

4.3.3. Ada Black

A primeira informação revelada por Oskar ao chegar ao apartamento de Ada Black é o fato de ela possuir dois quadros de Picasso na parede. Ao perguntar se por acaso ela era a pessoa mais rica do mundo, Oskar descobre que era a 467^a pessoa mais rica do mundo.

Nesta visita, Oskar percebe o quanto pode ser constrangedor querer agradar às pessoas o tempo todo. Como mencionado anteriormente, uma das coisas que aprende com Ada Black é o significado da palavra “condescendente”, e isso se dá diante dos sucessivos elogios de Oskar à empregada que servia café a ele. Ao terminar a visita, expressa seus sentimentos: “Isso foi no sábado, e foi deprimente” (FOER, 2006, 168).³⁹

É importante notar o modo como, durante as visitas de Oskar aos Black de Nova York, abrem-se novas narrativas, e o garoto não apenas toma conhecimento da realidade daquelas pessoas, como procura aprender algo novo a cada visita.

4.3.4. A. R. Black

O segundo Black, Mr. Black, era vizinho de Oskar, morador do mesmo prédio e, vivia no andar de cima. A. R. Black é uma personagem particularmente interessante pela forma como o trauma da perda da esposa se manifesta. Na data da visita de Oskar, oito mil, seiscentos e vinte e nove dias haviam se passado desde a morte da esposa de Mr. Black, e a cama do casal, feita de pedaços de uma árvore, era coberta de pregos, um para cada dia de viuvez. Essa rotina de pregar pregos na cama todos os dias pode ser entendida como se o peso da dor de Mr. Black aumentasse a cada dia, como o peso da cama. Mr. Black era jornalista, e havia feito a cobertura de diversas guerras. Coleccionava biografias de uma palavra só, escritas por ele. Aqui, entendemos essa objetividade como um traço do silêncio, como se nada mais que uma palavra houvesse a ser dito sobre uma pessoa.

Mr. Black torna-se companheiro de Oskar em sua aventura por Nova York, com o claro objetivo de proteger o garoto. A amizade entre eles se torna bastante estreita e após seis meses Mr. Black deixa de acompanhar Oskar que, contrariado, mas mais maduro, continua suas buscas.

³⁹ That was Saturday, and it was depressing. (FOER, 2005, p. 151).

Pena que eu não sabia que jamais voltaria a ver o Sr. Black depois que trocamos um aperto de mão naquela tarde. Eu não o teria deixado ir. Ou o teria forçado a seguir junto comigo na busca. Ou teria contado para ele que o Pai me ligou quando eu estava em casa. Mas eu não sabia, assim como não sabia que o pai me botaria na cama pela última vez, porque nunca se sabe. Por isso, quando ele disse “Para mim chega, espero que compreenda”, eu disse “compreendo”, apesar de não ter compreendido. (FOER, 2006, p. 317).⁴⁰

Assim que Oskar procura por ele novamente, e descobre sua partida e estar o apartamento a venda, pede permissão para pegar algo que lhe pertencia, e essa foi uma de suas tantas mentiras. Após entrar no apartamento, Oskar primeiro retira do fichário de biografias de uma única palavra a autobiografia de Mr. Black e a guarda em seu bolso. Não satisfeito, abre a gaveta da letra S e encontra seu próprio sobrenome. Mesmo feliz com a possibilidade de Mr. Black ter biografado seu pai, vítima dos atentados, Oskar se surpreende ao ver ali naquele arquivo a biografia dele: havia feito parte da vida de Mr. Black e tinha se tornado especial a ele, a ponto de ser biografado e estar em sua coleção.



4.3.5. Agnes Black

Ao chegar ao apartamento de Agnes Black, Oskar descobre que ela não mora mais ali, mas depende das traduções de Mr. Black para poder compreender o que a nova moradora do apartamento dizia, pois ela falava somente espanhol.

Agnes Black era garçonete de um restaurante localizado no *World Trade Center*, e

⁴⁰ I wish I had known that I wasn't going to see Mr. Black again when we shook hands that afternoon. I wouldn't have let go. Or I would have forced him to keep searching with me. Or I would have told him about how Dad called when I was home. But I didn't know, just like I didn't know it was the last time Dad would ever tuck me in, because you never know. So when he said, 'I'm finished. I hope you understand,' I said, 'I understand,' even though I didn't understand. (FOER, 2005, p. 286)

também foi vítima dos atentados terroristas. A abertura dessa nova narrativa oferece a Oskar o alento de que Agnes pudesse ter conhecido seu pai, ou ainda, que pudesse tê-lo servido naquela manhã, enquanto ele participava de sua reunião no restaurante.

4.3.6. Alice Black

Sobre a visita a Alice Black, o que mais chama a atenção é a percepção de Oskar sobre o sofrimento do outro. Na casa de Alice Black, que morava em um galpão industrial, Oskar viu muitos desenhos de uma mesma pessoa, um homem, e revela não ter tido coragem de nada perguntar por medo da resposta. Compreende, entretanto, que “Ninguém desenharia tanto uma pessoa se não a amasse ou sentisse sua falta”. (2006, p. 217) ⁴¹

Essas visitas configuram a busca de Oskar pela própria escuridão com que passou a viver após a morte de seu pai e, todas as narrativas que encontra, servem para deixá-lo mais maduro, mais forte, mais consciente de seu próprio sofrimento e do sofrimento das outras pessoas.

4.3.7. Peter Black

A visita de Oskar a Peter Black não é apenas a última, mas é também o momento em que Oskar tem contato com um ser mais frágil que ele e, após o longo percurso da narrativa, e do amadurecimento pelo qual passou, pode dizer ao pequeno bebê que está em seu colo, filho de Peter Black: “Oi, Peter. Vou protegê-lo” (2006, p. 318) ⁴²

Ainda que não soubesse, Oskar encerraria ali, com Peter Black, sua busca pelos Black de Nova York, mais maduro do que havia começado, mais confiante e, principalmente, menos frágil. Oskar havia se fortalecido a tal ponto que, naquele último encontro, se sentia forte e confiante o suficiente para dizer ao pequeno Peter que iria protegê-lo. O garoto, naquele momento estava demonstrando que, mesmo tendo perdido seu protetor, não estava mais desamparado e podia, agora, ser também um protetor.

Ao propormos neste trabalho que as buscas de Oskar pelos Black de Nova York

⁴¹ You wouldn't draw someone that much unless you loved him and missed him. (2005, p. 197)

⁴² 'Hi, Peter. I'll protect you.' (2005, p. 287)

representava a sua busca por luz em meio à escuridão que havia sido submetido após a morte de seu pai, podemos afirmar que o amadurecimento de Oskar o levou à luz, lhe permitiu voltar à vida, perceber que precisava retomar seu caminho. A medida em que recebia o apoio das pessoas que visitava, ainda que não soubesse que era esperado em cada um daqueles endereços, Oskar foi, pouco a pouco, se curando, descobrindo que cada uma daquelas pessoas possuía uma história de vida, uma história na qual cabia alegria, sofrimento, dor, conquistas, derrotas e essa percepção foi um componente fundamental para a sua cura.

4.4 Cartas

A segunda linha narrativa conta a história dos avós de Oskar, pais de seu pai, alemães, e sobreviventes do bombardeio incendiário a Dresden, ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial.

O avô e a avó, sobreviventes, personificam elementos de trauma, elementos como os traços de silêncio, que têm impacto na narrativa. Como exemplo, temos o avô, o qual, após o bombardeio, perdeu a capacidade da fala, e se comunica por meio de um caderno, no qual escreve suas breves mensagens, oferecendo ao interlocutor, muitas vezes, respostas repetidas, obtidas com o virar das páginas do caderno.

Quero dois pãezinhos (2006, p. 30)

E alguma coisa doce não cairia mal (2006, p. 30)

O de sempre, por favor (2006, p. 34)

Socorro (2006, p. 37)

Ha ha ha! (2006, p. 38)⁴³

O avô tem ainda as duas mãos tatuadas: na esquerda, a palavra “sim” e, na direita, a palavra “não”, uma forma encontrada para simplificar os diálogos cotidianos. Já a avó, em certo momento de sua vida se propõe a contar sua história, e o faz utilizando uma antiga máquina de escrever, sem fita. Como produto de seu empenho, um livro de duas

⁴³ I want two rolls (2005, p. 19)

And I wouldn't say no to something sweet (2005, p. 20)

The regular, please (2005, p. 23)

Help (2005, p. 26)

Ha ha ha! (2005, p. 27)

mil páginas em branco foi escrito (FOER, 2005, p. 121-123). Deve-se pontuar o link entre as duas linhas narrativas, feito pelas cartas que o avô enviava ao filho, Thomas, vítima do atentado terrorista. Todos os envelopes eram enviados vazios, como se nada houvesse a ser dito. Todas as cartas estavam guardadas em uma mala do avô, e foram usadas para preencher o vazio caixão do filho, emblematicamente sepultado.

A terceira linha narrativa é composta por uma longa e detalhada carta escrita pela avó que, ao revelar detalhes de seu relacionamento com o homem que a abandona, trata da morte em vida, e oferece ao leitor, em um texto intitulado *My Feelings*, a possibilidade de voltar no tempo e sentir, com ela, o sentimento que marcou a experiência em dias de horror, seja pela morte de seus familiares nos anos 40, em Dresden, seja pela morte de seu filho, nos ataques a Nova York, em 2001. (WYATT, 2009).

As três linhas narrativas se apresentam fragmentadas na estrutura do romance, e são alternadamente reveladas ao leitor, criando uma malha textual que mostra como as narrativas das vidas dos Schell se imbricam nas diversas tragédias em momentos históricos distintos.

Ao final, ao devolver a chave para William Black, Oskar finalmente compreende que o mais importante em sua trajetória de buscas não foi a chave e a fechadura que ela eventualmente pudesse abrir, e sim, as portas que se abriram a ele, as pessoas com as quais ele conversou, com as quais aprendeu. Ainda que pudesse ter ficado desapontado ao saber que o final da busca que havia empreendido por oito meses não o levaria à fechadura que seria aberta pela chave, Oskar soube que o fim de sua busca era o início da busca de William Black, que também procurava respostas após a morte de seu pai.

4.5. O 11 de setembro

Os atentados de 11 de setembro, ocorridos em 2001, não somente marcaram o início de um novo momento histórico nos Estados Unidos da América, o da Guerra ao Terror, como também se tornaram tema de publicações, artísticas ou não, em todo o mundo. De acordo com Chomsky (2002),

As horripilantes atrocidades cometidas em 11 de setembro são algo inteiramente novo na política mundial, não em sua dimensão ou caráter, mas em relação

ao alvo atingido. Para os Estados Unidos, é a primeira vez, desde a Guerra de 1812, que o território nacional sofre um ataque, ou mesmo é ameaçado. Muitos comentaristas tentaram fazer uma analogia com Pearl Harbor, mas se trata de um equívoco. Em 7 de dezembro de 1941, as bases militares em duas colônias americanas foram atacadas — e não o território nacional (...). (CHOMSKY, 2002, p. 12).

Este constituiu o maior atentado contra os Estados Unidos em seu próprio território, tendo contabilizado 2.977 mortos.

A precisão e a coordenação dos ataques tornaram o atentado ainda mais surpreendente. Quatro aviões comerciais são sequestrados por 19 militantes da al-Qaeda. Às 8h46, o voo 11 da American Airlines se choca contra a Torre Norte do World Trade Center. Escassos minutos depois, às 9h03, o voo 175 da United Airlines se choca contra a Torre Sul. Meia hora depois, em Washington, o voo 77 da American Airlines se choca contra o Pentágono. Às 10h03, o voo 93 da United Airlines cai num descampado na Pensilvânia; presume-se que os terroristas o encaminhavam para a Casa Branca ou, mais provavelmente, o Capitólio. (RATO, 2011, p. 86).

Medo, insegurança, incerteza, trauma. Os reflexos de atos terroristas podem ser fartamente citados. Entretanto, o que é terrorismo?

De acordo com o *Federal Bureau of Investigations* (FBI), a polícia federal dos Estados Unidos, terrorismo é

O uso ilegal da força ou violência contra pessoas ou propriedades para intimidar ou coagir um governo, a população civil, ou qualquer segmento da população, em prol de objetivos políticos ou sociais⁴⁴. (FBI, tradução nossa)

O conceito de terrorismo de Noam Chomsky, filósofo da linguagem e importante personagem da política recente dos Estados Unidos, é muito próximo ao do FBI:

[...] o uso calculado da violência ou da ameaça de violência para atingir objetivos políticos, religiosos ou ideológicos em sua essência, sendo isso feito por meio de intimidação, coerção ou instilação do medo. (CHOMSKY, 2002, p. 104).

⁴⁴ The unlawful use of force or violence against persons or property to intimidate or coerce a Government, the civilian population, or any segment thereof, in furtherance of political or social objectives.

Considerando a imediata mudança de sentido que o termo “segurança” sofreu dentro da sociedade americana, a partir da primeira notícia de que o choque entre aviões comerciais e torres do World Trade Center havia sido planejada por um grupo terrorista, essa variação estilhaça a ideia anterior de invulnerabilidade, e exprime uma catastrófica realidade a ser absorvida pelo público de forma bastante cruel. Esse episódio permite uma reflexão à luz da noção de mimese.

Costa, ao revisitar o conceito de mimese de Aristóteles faz a seguinte colocação: “um recurso da mimese trágica é o efeito de surpresa, o qual, mesmo inverossímil, pode parecer verossímil, porque é verossímil que aconteçam coisas inverossímeis”. (2001, p. 50). Pensando os eventos de 11 de setembro com base nas constatações sobre mimese, podemos traçar um paralelo entre a representação mimética da arte e os ataques terroristas no momento em que o inverossímil se torna verossímil e, diante de algo que não se podia sequer imaginar, o poderio americano se vê ameaçado. Assim, uma vítima de acontecimentos inverossímeis pode não conseguir compreender a magnitude do acontecimento devido à falta de um referencial verossímil, gerando um trauma, condição que pode ser observada nos narradores de *Extremely Loud & Incredibly Close*.

Tanto a noção de estilhaçamento da invulnerabilidade americana quanto a verossimilhança dos acontecimentos são noções discutidas por Baudrillard (2002), que não exime os Estados Unidos da responsabilidade sobre os acontecimentos:

Com os atentados de Nova York e do World Trade Center, estamos mesmo a braços com o acontecimento absoluto, com a “mãe” dos acontecimentos, com o acontecimento puro que concentra nele todos os acontecimentos que nunca tiveram lugar [...] Todo o jogo da história e do poder está alterado por ele [...] A condenação moral, a união sagrada contra o terrorismo são à medida da prodigiosa jubilação de ver destruída essa superpotência mundial, melhor, de a ver, de certo modo, destruir-se a si mesma, suicidar-se em beleza. Porque foi ela que, devido ao seu insuportável poderio, fomentou toda esta violência infundida mundo afora, e portanto também esta imaginação terrorista [...] **É aliás verossímil que os terroristas** (tal como os experts!) **não tenham previsto o desmoronamento das Twin Towers**, que foi, bem mais do que o ataque ao Pentágono, **o choque simbólico mais forte**. O desmoronamento simbólico de todo um sistema foi feito através de uma cumplicidade imprevisível, como se, desmoronando-se por si mesmas, suicidando-se, as torres tivessem entrado no jogo para assim concretizar o acontecimento. (2002, p. 8-12, grifo nosso)

Em pouco mais de 12 horas, desde o momento em que o voo 11 da American Airlines, um Boeing 767 com 92 pessoas a bordo decola de Boston, com destino a Los Angeles,

até o pronunciamento de seis minutos do presidente Bush à nação, diretamente da Casa Branca, os Estados Unidos da América viram ruir o conceito de que eram inatingíveis.

4.5.1. Os Estados Unidos e a vulnerabilidade pós-11 de setembro

Nós apresentamos este relatório e as recomendações que dele decorrem para o presidente dos Estados Unidos, o Congresso dos Estados Unidos e o povo americano, para sua consideração. Dez comissários — cinco republicanos e cinco democratas escolhidos pelos líderes eleitos por nossa nação em um momento de grande divisão partidária — uniram-se para apresentar este relatório sem divergência. (US GOVERNMENT, 2004, p. xv, tradução nossa)⁴⁵

Assim começa o prefácio do livro *The 9/11 Commission Report*, a versão oficial sobre os atentados do 11 de setembro, contada por uma comissão instituída no Congresso Nacional Americano em 27 de novembro de 2001. Os trabalhos de pesquisa e investigação da comissão levaram pouco menos de três anos, e objetivaram definir recomendações que pudessem resguardar o país de ataques futuros. A comissão publicou seu relatório oficial em 22 de julho de 2004 e foi extinta em 21 de agosto do mesmo ano.

Pouco antes da criação da comissão, o governo americano criou, em 26 de outubro de 2001, o chamado Ato Patriótico, em inglês, *USA PATRIOT Act* — acrônimo de *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001*.

Após o 11 de setembro, diante do desgaste sofrido pelas autoridades públicas, CIA e FBI, três pontos foram considerados prioritários pelo governo americano: 1) proteger os Estados Unidos de ataques terroristas; 2) proteger os Estados Unidos de operações de inteligência estrangeira e espionagem; e 3) proteger os Estados Unidos de ataques cibernéticos e de crimes de alta tecnologia.

O Ato Patriótico, lei que mais rapidamente tramitou no Congresso Americano em toda história, desde a sua criação, foi duramente criticado, principalmente pelo senador democrata Russell Feingold, que advertiu publicamente para o fato de que a guerra contra o terror estaria perdida “sem dar-se um tiro sequer”, quando as liberdades individuais

⁴⁵ We present the narrative of this report and the recommendations that flow from it to the President of the United States, the United States Congress, and the American people for their consideration. Ten Commissioners — five Republicans and five Democrats chosen by elected leaders from our nation’s capital at a time of great partisan division — have come together to present this report without dissent.

fossem sacrificadas. Divido em dez medidas, o Ato Patriótico diminui os direitos civis do cidadão; amplia o poder das agências governamentais; exige mais rigor das instituições bancárias, de modo a evitar lavagem de dinheiro; autoriza o reforço da segurança nas fronteiras; fortalece as CNS — Cartas de Segurança Nacional — instrumento por meio do qual pode-se exigir a entrega de informações e documentos relacionados a uma pessoa em investigação; permite que seja fornecido auxílio financeiro a famílias de vítimas de terrorismo; autoriza o aumento da verba para ampliação de compartilhamento de informações entre agências governamentais de cumprimento da lei; amplia a lista de crimes considerados atos de terrorismo, como ataque a sistemas de transporte coletivo, uso de armas biológicas, apoio a terrorismo e ataques a computadores; permite a criação de método de compartilhamento de informações entre a inteligência nacional americana e as agências governamentais e, em sua última seção, o “Ato Patriótico” discorre ainda sobre outras cláusulas.

Entretanto, ainda que o governo americano tenha tomado diversas medidas, os impactos que os atentados terroristas de 11 de setembro geraram no *American Way of Life* foram enormes. Entre as sequelas dos ataques, estão o medo e o retorno da paranoia. Bauman trata do modo como os ataques terroristas de 11 de setembro e os desdobramentos para a sociedade civil americana foram, sob determinado ponto de vista, bem sucedidos:

Se o propósito dos terroristas é espalhar o terror entre a população inimiga, o exército e a polícia dos inimigos certamente vão assegurar que esse objetivo seja atingido num grau muito maior que o nível ao qual os terroristas seriam capazes de alcançar. (BAUMAN, 2007, p. 26).

4.5.2. Vivendo as consequências da tragédia de 11 de setembro

Por mais que a imprensa internacional tenha, exaustivamente, anunciado o ocorrido em Nova York, para nós, brasileiros, os atentados do dia 11 de setembro pareceram algo abstrato, seja pela pouca probabilidade de algo semelhante acontecer aqui, seja pela distância física que nos separa. Por essa razão, ao começar este trabalho, planejamos uma viagem à cidade de Nova York. Para poder realizar uma análise mais próxima do real, estivemos no *Ground Zero*. Depois de dois dias ensolarados e de muito calor, Nova York amanheceu, em 11 de setembro de 2012, cinzenta e fria. Triste. Como quem chora seus

mortos. O dia triste do 11º aniversário dos atentados terroristas contrastava com o belo dia de céu claro em que a tragédia aconteceu.

Tão logo desembarcamos na estação de Cortland, pudemos perceber o clima do ambiente. Entramos em um café quase vazio e vi uma senhora, que sozinha e chorando, comia em silêncio, com seu olhar fixo em um quadro do local. Na moldura, uma *honor flag*, réplica da bandeira dos Estados Unidos na qual as listras foram substituídas pelos nomes das vítimas do 11 de setembro. Ao final de sua refeição, a senhora parou na mesa ao lado, com três oficiais da Polícia de Nova York, e lhes agradeceu pelo trabalho e empenho, e lembrou: seu marido foi uma das 2977 vítimas do atentado. Durante as sete horas seguintes, o que vimos foram repetições desse primeiro agradecimento, desse primeiro olhar desolado.

Figura 13 — Bombeiro voluntário em 11 de setembro de 2001, jovem segura *honor flag*⁴⁶.

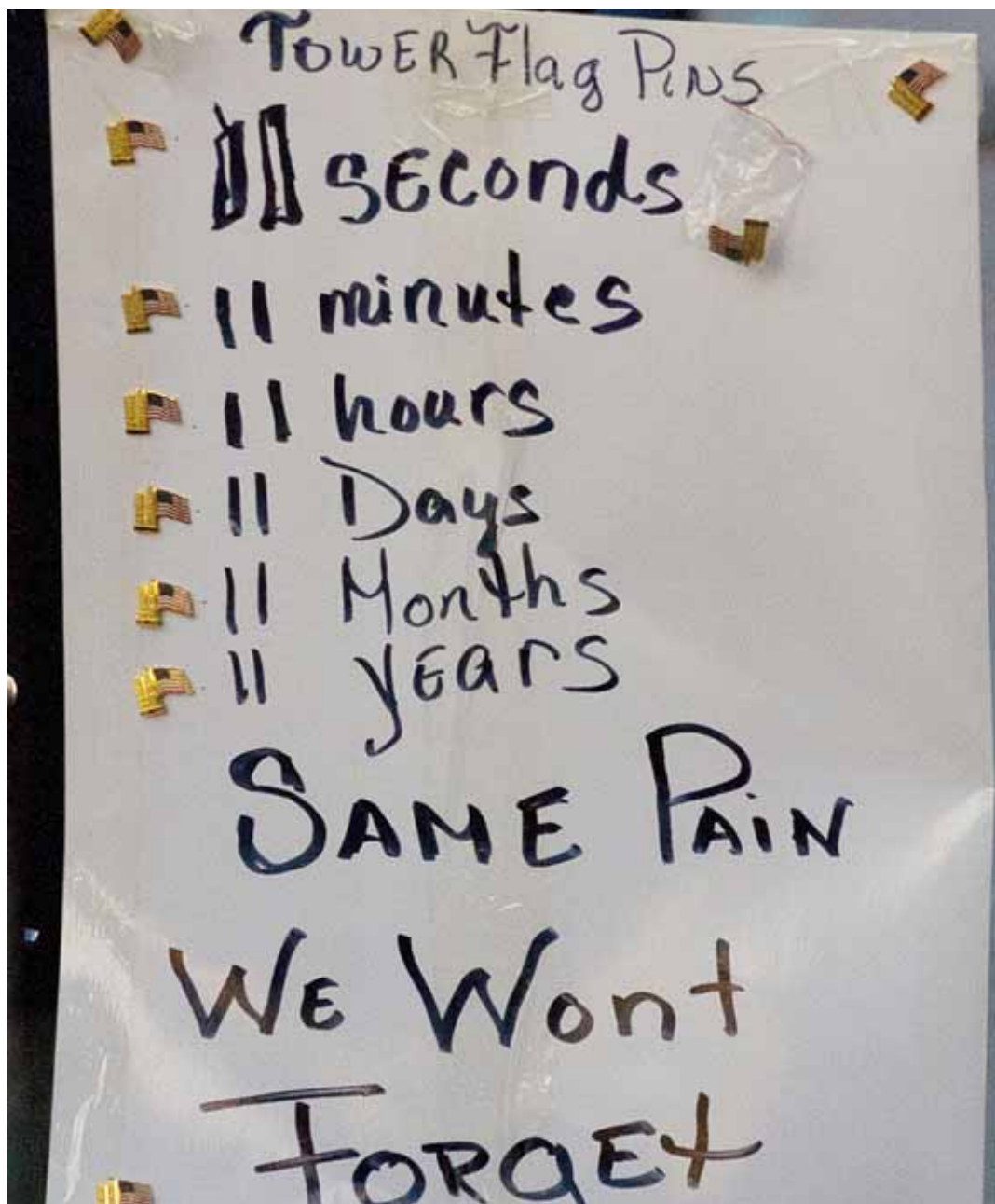


⁴⁶ Crédito das figuras 13, 14 e 15: João Paulo Vani.

Como afirma Hutcheon, “na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, elaboramos nossas versões da realidade”. (1991, p. 64) Ora, se podemos elaborar nossas versões da realidade, essas devem ser criadas a partir de um pensamento crítico, e isso é concretizado na obra de Foer. Para a teórica canadense,

[...] o pós-modernismo realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. [...] E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de “historicidade autêntica”. (1991, p. 122).

Figura 14 — Cartaz fotografado nas ruas de Nova York em 11 de setembro de 2012.



Ainda de acordo com Hutcheon (1991), a recriação empreendida em uma obra de “metaficção historiográfica”, revisita acontecimentos históricos que realmente existiram, e reflete criticamente sobre esses acontecimentos e sobre os fatores que os levaram a serem considerados fatos históricos. Essa nova apresentação feita pela narrativa pós-moderna irá reescrever ou rerepresentar o passado, na ficção e na história. E verificamos que Foer realiza essa reescrita do passado no romance objeto deste trabalho.

Pudemos constatar durante a nossa permanência no *Ground Zero* o clima de reverência. Durante as celebrações do aniversário dos atentados, os operários não estão trabalhando. É interessante ver o modo como o cidadão americano se dirige às autoridades neste evento. Os militares, das mais diferentes corporações, são tratados como “celebridades”.

Durante as celebrações do aniversário da tragédia, o memorial do 11 de setembro permanece fechado para o público. Somente as famílias e as autoridades têm acesso para prestar homenagens. Mas, ainda assim, nem todas as famílias conseguem visitar o memorial. Pudemos ver um pai, sentado durante todo o dia, consternado, emudecido, olhar fixo na direção do vazio deixado pelas torres. A filha que o acompanhava respondia às poucas pessoas que perguntavam: o irmão trabalhava nas torres. Naquele dia foi trabalhar, como centenas de outras pessoas e nunca mais voltou para casa.

Figura 15 — Pai que perdeu o filho nos atentados de 11 de setembro acompanha as homenagens.



Pessoas de diferentes nacionalidades se juntaram em reverência às vítimas de uma grande ferida da humanidade. O silêncio de uma multidão pode ser ensurdecedor. Às 10:28 da manhã, exato momento em que a Torre Norte entrava em colapso onze anos atrás, um toque militar ecoa pelas ruas de Manhattan, triste e desolador. Oficiais prestam continência. O público emudece e chora. Acaba aqui qualquer traço do abstrato. Onze anos depois, o 11 de setembro torna-se muito real e doloroso.

Nos arredores das celebrações, manifestantes de diferentes origens, com diferentes causas, defendem seus pontos de vista. A *Trinity Place* é tomada e vira palco para todo tipo de manifestação. Ali podiam ser encontrados veteranos da Guerra da Coreia, da Guerra do Vietnã, bombeiros voluntários que atuaram após os atentados do 11 de setembro, um manifestante que se opõe à aliança entre Estados Unidos e Israel, um profeta que anuncia a volta de Jesus. Foi também ali, na *Trinity Place* que pudemos olhar no fundo dos olhos de pais que perderam seus filhos no ataque terrorista, e naquele dia encontraram forças para protestar contra a instituição de pagamento para ingresso ao Museu do 11 de setembro, que será mantido pelo governo e aberto ao público.

Nas cerca de sete horas em que permanecemos nos arredores do *Ground Zero*, pudemos conversar com algumas pessoas e fazer um registro fotográfico com aproximadamente 1.200 imagens.

Dentre tantas pessoas que vimos naquele dia, uma chamou muito a atenção. Exatamente às 13:59 abordamos um jovem senhor, judeu ortodoxo, que se apresentou como Youssef, com quem conversamos por uns dez minutos sobre as “Teorias da Conspiração” que sugerem que, nos atentados de 11 de setembro, não existem relatos de vítimas da comunidade judaica. Com muita calma, com voz serena e fala pausada, Youssef falou bastante sobre o povo judeu, sobre milhares de anos de perseguição por serem “os donos do mundo”; explicou que os judeus ortodoxos realmente não estavam no World Trade Center na hora do atentado, pois a última oração na semana do feriado era às 9h, hora em que aconteceu o atentado. Youssef falou ainda sobre *Mein Kampf*, e sobre a teoria de extermínio de Hitler.

4.6. O bombardeio incendiário a Dresden

O bombardeio incendiário a Dresden foi executado durante a Segunda Guerra

Mundial, pelos aliados da Força Aérea Real (RAF) e a Força Aérea do Exército dos Estados Unidos da América (USAAF), entre 13 e 15 de fevereiro de 1945, e entrou para história pelo extermínio de alemães. Em quatro ataques-surpresa, 1,3 mil bombardeiros pesados lançaram mais de 3,9 mil toneladas de dispositivos incendiários e bombas altamente explosivas na cidade, a capital barroca do estado alemão de Saxônia. Nas primeiras décadas após o fim da Segunda Guerra Mundial, estimativas de mortos chegavam a 250 mil, número atualmente considerado absurdo: estima-se um total de mortos em torno de 135 mil pessoas.

O bombardeio a Dresden é particularmente lembrado por grupos neonazistas e de extrema esquerda, que o consideram crime de guerra. Foer dá voz a personagens sobreviventes aos ataques a Dresden, mas não detalha o momento político em que o episódio aconteceu. O autor, de origem judaica, tem motivação para retomar esse episódio, mas o elemento autobiográfico não diz respeito ao nosso foco de análise.

Para Castan (1987), o episódio dos bombardeios incendiários a Dresden representa o holocausto alemão, um holocausto abafado, “a maior devastação de guerra de todos os tempos”, sem que tenha merecido uma identificação numérica, uma vez que tal levantamento poderia levar a uma indignação mundial:

Como não podia deixar de ser, prevaleceu a **verdade do vencedor**, abafando desta forma o HOLOCAUSTO ALEMÃO. Eu gostaria que alguém me esclarecesse o que aconteceu com os 82 milhões de alemães que existiam no III Reich, no dia 31 de agosto de 1939. (1987, p. 262. grifo nosso)

Castan, de certa forma, procura trazer à tona a verdade do povo derrotado, como se procurasse dar voz às pessoas, aos civis alemães, que pagaram com suas vidas pelos crimes de guerra cometidos por Adolf Hitler e seus liderados.

Retomando a definição de terror de Noam Chomsky (2002), podemos refletir sobre o terror do bombardeio incendiário a Dresden, uma cidade cheia de civis e refugiados, em um episódio que matou cerca de 135 mil pessoas (IRVING, 1963, p. 2) e deixou cerca de 600 mil pessoas desalojadas (IRVING, 1963, p. 183). Podemos ainda refletir sobre o horror dos campos de concentração da Alemanha nazista, que promoveu um genocídio judeu.

Ainda que os bombardeios incendiários a Dresden sejam lembrados por grupos específicos, há de se considerar a gravidade da ação e as proporções da destruição apurada. Com centenas de milhares de mortos, as vítimas abatidas nesses ataques foram

tão vítimas quanto quaisquer outras da Segunda Guerra Mundial, independente das circunstâncias em que tenham sido mortas. Irving chama a atenção para as circunstâncias em que atrocidades como o ataque a Dresden são realizadas em períodos de guerra e, principalmente, sobre os agentes que participam de ações desse tipo:

Ninguém pode negar que o bombardeio incendiário de Dresden foi uma grande tragédia. Poucos acreditarão, depois de ler este livro, que tenha sido verdadeiramente uma necessidade militar. Foi uma dessas coisas terríveis que às vezes acontecem na guerra, provocada por uma infeliz combinação de circunstâncias. Os que a aprovaram não eram nem perversos nem cruéis, mas podia ser que estivessem muito longe das duras realidades da guerra para compreender perfeitamente o terrível poder destruidor de um bombardeio aéreo na primavera de 1945. (1963, p. 1-2)

CAPÍTULO 5

ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE* (2011): IMAGENS DO TRAUMA

Recentemente adaptado, a versão para o cinema de *Extremely Loud & Incredibly Close* (2011), dirigido por Stephen Daldry, leva às telas uma única linha narrativa: a que tem Oskar como protagonista. Neste trabalho, consideramos essa escolha do diretor, e do roteirista Eric Roth, como uma forma de, mais uma vez, homenagear as vítimas dos atentados terroristas de 11 de setembro.

5.1. Cinema e Literatura

O encantamento imediato gerado pela projeção em uma sala de cinema pode muitas vezes ser visto como o atalho que muitos potenciais leitores desejam pegar para conhecer obras literárias. Assim, pela possibilidade de “contar uma história” em um intervalo muito menor que o tempo de leitura, as adaptações de obras literárias costumam levar milhares de pessoas para as salas de cinema. Diante disso, a indústria cinematográfica percebeu a capacidade de geração de renda que a Literatura oferece. Segundo Diniz,

Ao descobrir sua dinâmica capacidade de contar histórias, o cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajetória humana, de maneira especial romances e novelas, cujos enredos têm sustentado o sucesso de muitas produções perante o grande público. (2009, p. 25).

Ao transformarem uma obra literária em uma montagem cinematográfica, roteiristas, figurinistas, diretores dão vida — e forma e cor — a personagens que haviam sido intimamente construídos por cada leitor. Transformam o papel, plano, em arte em três dimensões: passa-se da linguagem verbal à linguagem visual.

Entre outros aspectos, as montagens cinematográficas têm o poder de falar ao espectador com a proposta acabada: não será necessário que o espectador imagine como

poderia ser a caracterização de uma determinada personagem, de um determinado cenário. Não será necessário que, assim como o leitor, o espectador imagine uma trilha sonora para as cenas. Todas essas informações estão prontas e acabadas, para que o espectador possa sentir o prazer imediato de penetrar no universo do cinema-literatura. Lopes (2007), detalha essas diferenças entre literatura e cinema:

A linguagem literária transmite uma magia com maior amplitude e profundidade, numa dimensão de tempo, espaço e transcendência, que se renova a cada leitura, a cada imagem sugerida, a cada parágrafo, a cada oração, e a cada geração de leitores. (...) Em contrapartida, o cinema apresenta a vantagem de jogar simultaneamente com o espaço e o tempo, de mostrar ao espectador os fatos ocorrendo naquele mesmo instante em que o espectador está na sua poltrona, e abre o leque de espaço sem qualquer esforço do telespectador: ele não precisa empertigar-se nem usar binóculos ou lunetas para ver o que está mais distante, porque seus olhos são o olho da câmera, com o poder do plano geral, de conjunto, médio ou primeiro plano, ou olhar para trás ou para os lados, porque a câmera olha para trás e para os lados. Ou adivinhar que a alguns metros surgirá uma fera para ameaçar o personagem em cena, porque a câmera mostrará a fera, ou antecipar a intenção de um personagem prestes a assassinar o outro, porque a câmera focalizará em primeiro plano, ou em zoom, o cano de um revólver ou uma faca sobre a mesa. (LOPES, 2007, p. 326).

Além disso, o alcance da indústria cinematográfica pelas inúmeras salas de cinema, tem sido infinitamente maior do que o alcance aos leitores, sejam os tradicionais, com os livros de papel, sejam os modernos, com os livros digitais.

Não podemos deixar de mencionar o papel da televisão no fortalecimento ao cinema e à propagação da cultura de massa.

5.1.1. Terror ao vivo

Especificamente no caso dos atentados terroristas de 11 de setembro, o papel da cobertura jornalística foi imprescindível para que este se tornasse, imediatamente, um evento global.

Tão logo o voo 11 da American Airlines se choca com a Torre Norte do World Trade Center, às 8h46, a imprensa inicia a cobertura em tempo real. A CNN foi a primeira rede de televisão a iniciar a cobertura, às 8h49. A partir daquele momento, todo o mundo estava conectado àquele acontecimento.

O desenrolar dos fatos naquela manhã, em Nova York, foi muito rápido, de modo que seria impossível para o cidadão americano ou para qualquer espectador refletir sobre o que estava acontecendo, sobre o acompanhamento em tempo real de um fato histórico.

Ao refletirmos sobre o impacto sentido pelas pessoas que viram o segundo choque ao vivo e demoraram a compreender se tratar de um episódio real e não de uma divulgação da mais nova produção da indústria cinematográfica americana, e diante da ampla e extensa cobertura dada ao evento, com a massificação das imagens dos ataques terroristas ao World Trade Center, repetidas à exaustão, podemos concluir que a imprensa teve grande participação, como forte aliada, à propagação do medo dentro da sociedade americana.

Naquele dia, foi como se o discurso cinematográfico ganhasse vida e a nação que nas telas já havia sido capaz de confrontar desastres naturais, químicos e nucleares, além de invasões alienígenas, tivesse agora que lidar com os aviões se chocando contra as torres, confundindo o grande público, que se vê diante da tênue linha entre o real e o ficcional, como sugere Slavoj Žižek.

Para a grande maioria do público, as explosões do World Trade Center aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe, um efeito especial que superou todos os outros, pois – como bem sabia Jeremy Bentham – a realidade é a melhor aparência de si mesma. (ŽIŽEK, 2003, p. 25).

5.2. Stephen Daldry

O diretor inglês Stephen Daldry começou sua carreira no teatro. De 1989 a 1992 foi o diretor artístico do teatro *Notting Hill* que, através de sua direção, foi bastante premiado. Rendendo-se ao sucesso de seu trabalho, Daldry assumiu a direção artística do *Royal Court Theatre*.

Ao longo de sua carreira, Daldry digiriu mais de 100 peças, e recebeu diversos prêmios internacionais. Uma de suas peças mais famosas, *An Inspector Calls*, ficou em cartaz por dezoito meses na Broadway, e foi a peça mais premiada da história do teatro.

Além de sua ampla experiência nos palcos, Stephen Daldry trabalhou com rádio e TV para a BBC, onde também recebeu prêmio pela produção do curta-metragem *Eight*, em 1998.

Enquanto ainda estava à frente do *Royal Court Theatre*, Daldry dirigiu seu primeiro longa-metragem, *Billy Elliot* (2000), que foi indicado ao Oscar na categoria “Melhor Diretor”. Stephen Daldry recebeu outras duas indicações ao Oscar de Melhor Diretor, com *The Hours* (2002) e *The Reader* (2008).

Um dos desafios a ser enfrentado pelo diretor escolhido para a montagem da adaptação fílmica da obra de Foer para o cinema, seria o modo de transportar a significação das fotografias e imagens que, no livro, dialogam com o texto, para a tela.

Em 2011, com a adaptação de *Extremely Loud & Incredibly Close*, uma obra de Daldry é novamente é indicada ao Oscar, dessa vez, nas categorias “Melhor Fotografia” e “Melhor Ator Coadjuvante”, pela *performance* de Max von Sydow, o intérprete do avô de Oskar na montagem cinematográfica da obra de Foer. Apesar da indicação da Academia de Cinema para concorrer ao Oscar em duas categorias, nos Estados Unidos, a montagem de *Extremely Loud & Incredibly Close* para o cinema não foi bem recebida, tendo sido avaliada como mediana pelos críticos.

5.3. Imagens do trauma

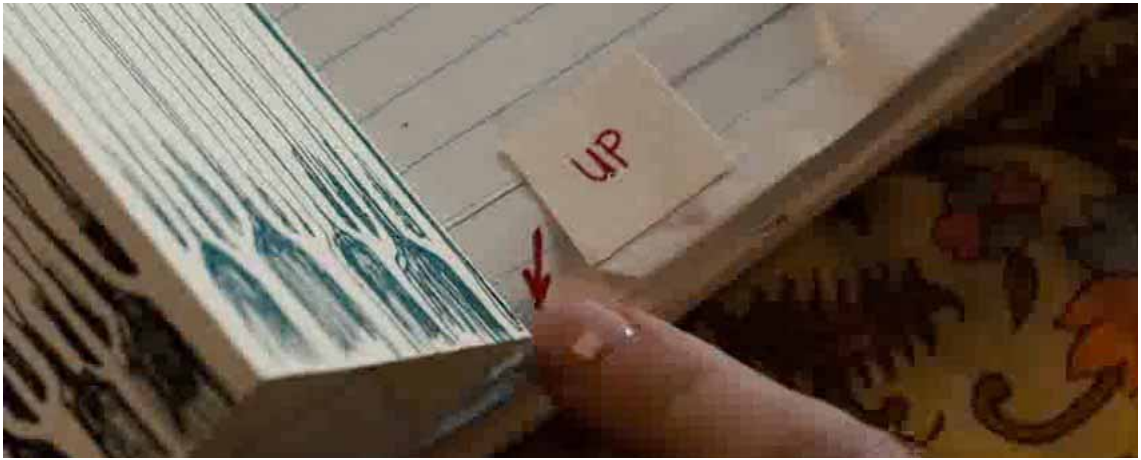
A montagem cinematográfica de *Extremely Loud & Incredibly Close*, ainda que não tenha sido bem recebida pelos críticos, cumpre não apenas o papel de homenagear as vítimas dos atentados terroristas de 11 de setembro, mas é capaz de despertar no espectador uma emoção genuína, a partir da jornada de superação de Oskar.

Na montagem fílmica, podemos observar que Stephen Daldry e Eric Roth excedem a autoajuda e se preocuparam em criar um filme emotivo e cheio de ação. Roth, responsável também pelos roteiros de *Forrest Gump* e *Benjamin Button* optou, na produção *Extremely Loud & Incredibly Close*, por focar somente no ataque terrorista de 11 de setembro, diferentemente do que havia feito nas adaptações anteriores, permeadas por diversos eventos históricos. Dos aspectos mais relevantes que podemos citar, a adaptação da obra de Foer para o cinema suprime, em grande parte, as significações do silêncio das personagens, mantendo apenas a ausência de fala do avô.

Na sequência abaixo (figura 16), encontramos a montagem cinematográfica lida com a sequência de quinze imagens contida no final da obra de Foer. No romance, as

imagens, organizadas de modo contrário, dão a impressão de que o *Falling Man* (*Homem em queda*) não está caindo, e sim, subindo.

Metaforicamente, é como se o tempo estivesse voltando, de modo a apagar as marcas que o terror deixou nas famílias das vítimas e em toda a sociedade americana. Inserindo a sequência de *The Falling Man* do fim para começo, Oskar se permite experimentar, momentaneamente, o desejo de voltar no tempo, curar seus traumas e viver a sensação de ter seu pai de volta.





Entretanto, é importante ressaltar o valor da imagem em movimento. Da mesma forma que a constante repetição das imagens do segundo avião se chocando com as torres potencializa o medo, fazendo o objetivo dos terroristas ser alcançado com ainda mais sucesso, as imagens feitas por pessoas comuns, que trabalhavam no entorno do *ground zero*¹ dão o tom de surpresa. Segue sequência de imagens de um dos vídeos que registram o impacto do avião da American Airlines com a Torre Norte (figura 17).

¹Região em que estava localizado o complexo do World Trade Center, que atualmente abriga o 9/11 Memorial.



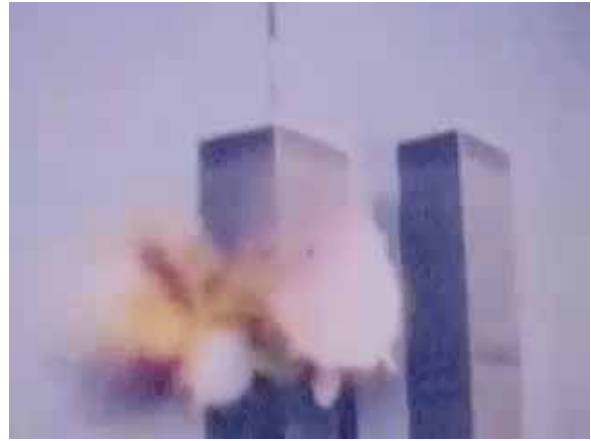
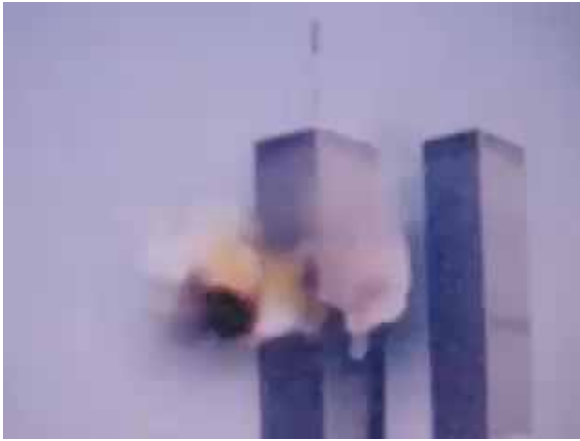
É inerente à nova visão de História trazida pelo Pós-Modernismo a possibilidade de dar voz aos grupos “perdedores”: não temos mais somente a verdade contada pelo grupo vencedor, a verdade escrita por historiadores que, supostamente, possuem compromisso total com a verdade, tornando seus escritos documentos incontestáveis.

A sequência acima¹ pode representar a surpresa do mundo ocidental ante os ataques terroristas realizados em 11 de setembro: a surpresa pela fragilidade demonstrada pelos Estados Unidos, a maior potência bélica e econômica do mundo atual; a surpresa de vivenciar o inimaginável, quando o que parecia somente ter lugar nas telas do cinema se torna realidade no céu de uma das cidades turísticas mais movimentadas do mundo.

Um outro vídeo, porém, circula na internet e retrata o registro de quem espera, não de quem se surpreende. Trata-se de um vídeo institucional da rede de televisão estatal Al Jazeera, com sede no Catar. Nesse vídeo, durante três segundos são retradas as imagens consideradas importantes pela rede árabe no ano 2001. Entretanto, na primeira delas, pode-se observar com clareza a imagem do primeiro voo a se chocar com a Torre Norte do *World Trade Center* pelo lado oposto, como se tivesse sido registrado da margem oposta do Rio Hudson, em New Jersey. Segue abaixo a sequência de imagens (figura 18).



¹ <http://www.youtube.com/watch?v=UxTB3B3XPEI> (Acesso em 29/9/2013)



As imagens acima podem configurar, sob determinado ponto de vista, uma exaltação aos atos de terrorismo cometidos contra os Estados Unidos; podem ser compreendidas como um troféu para os estrategistas e executores do ato terrorista.

Jean Baudrillard em sua obra *O espírito do terrorismo*, trata dessa questão de fomento à cultura do terror.

O acontecimento fundamental reside no facto de os terroristas terem deixado de se suicidar por nada, de eles colocarem agora em jogo a sua própria morte de modo ofensivo e eficaz, de acordo com uma intuição estratégica que é [...] a imensa fragilidade do adversário. [...] Eles lograram fazer de sua própria morte uma arma absoluta contra um sistema que vive da exclusão da morte, cujo ideal é o do zero mortes. Todo o sistema de zero mortes é um sistema de soma nula. Todos os meios de dissuasão e destruição nada podem contra um inimigo que já fez da sua própria morte uma arma defensiva. “[...]Os nossos homens têm tanto desejo de morrer como os americanos de viver! [...] Tal é o espírito do terrorismo. (2002, p. 21-22).

Ora, equivale dizer que, na sociedade vitimada, a morte é temida, evitada de todas as formas possíveis, enquanto que na sociedade “algor” a morte é algo a ser celebrado, a morte é desejada, como Baudrillard afirma em suas reflexões.

5.4. Literatura — Cinema — Literatura

Anteriormente, tratamos da natureza do cinema de modo como uma adaptação fílmica de uma obra literária pode alcançar um número exponencialmente maior de espectadores do que teria de leitores.

Diante disso, devemos considerar a possibilidade de uso, por parte da indústria editorial, de todo e qualquer suporte que permita alavancar a vendagem do livro convertido em película cinematográfica.

Observamos em *Extremely Loud & Incredibly Close* que uma das ações realizadas pela editora responsável pelo romance foi, primeiramente, inserir um selo sobre a arte original de capa, apenas chamando a atenção do potencial comprador de que aquela obra havia sido adaptada para o cinema.

Após a estreia da adaptação fílmica, a editora colocou no mercado uma nova capa, baseada no cartaz do filme. Com isso, mais pessoas conseguiram identificar que aquele livro antes despercebido era o livro que dava origem ao filme.

É interessante notar na figura 19 que não somente a imagem do jovem ator representante de Oskar faz parte da nova composição da capa do romance, mas o mesmo acontece com os nomes dos atores principais da obra fílmica, Tom Hanks e Sandra Bullock.

Também na contracapa abre-se espaço para a inserção de informações sobre o filme, como se fossem créditos.

Figura 19: Capa original do romance

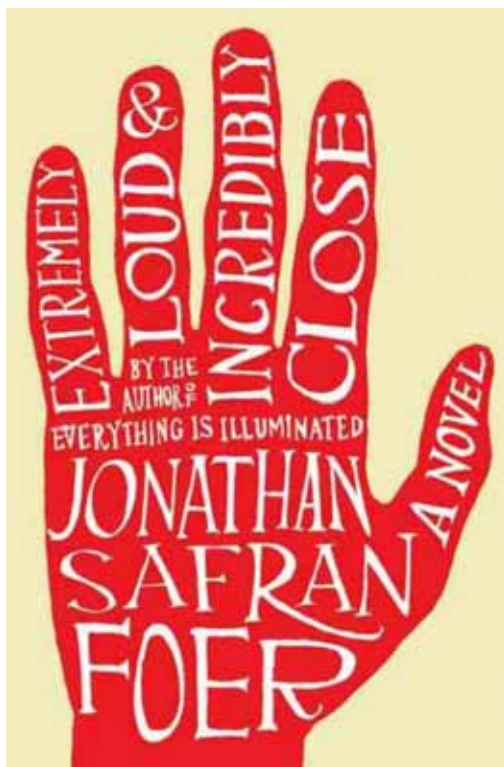


Figura 20: Capa do romance com selo de divulgação do filme

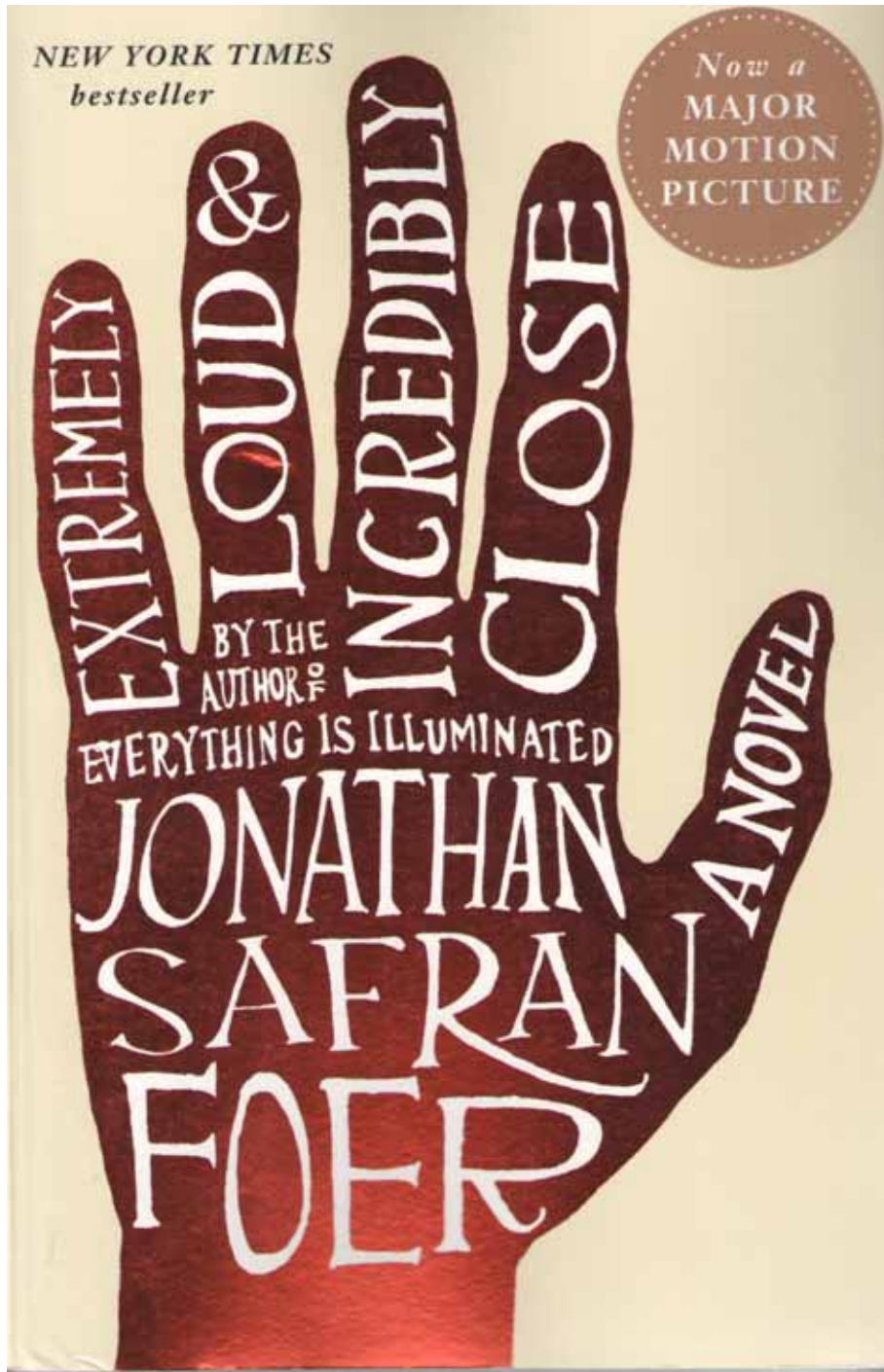
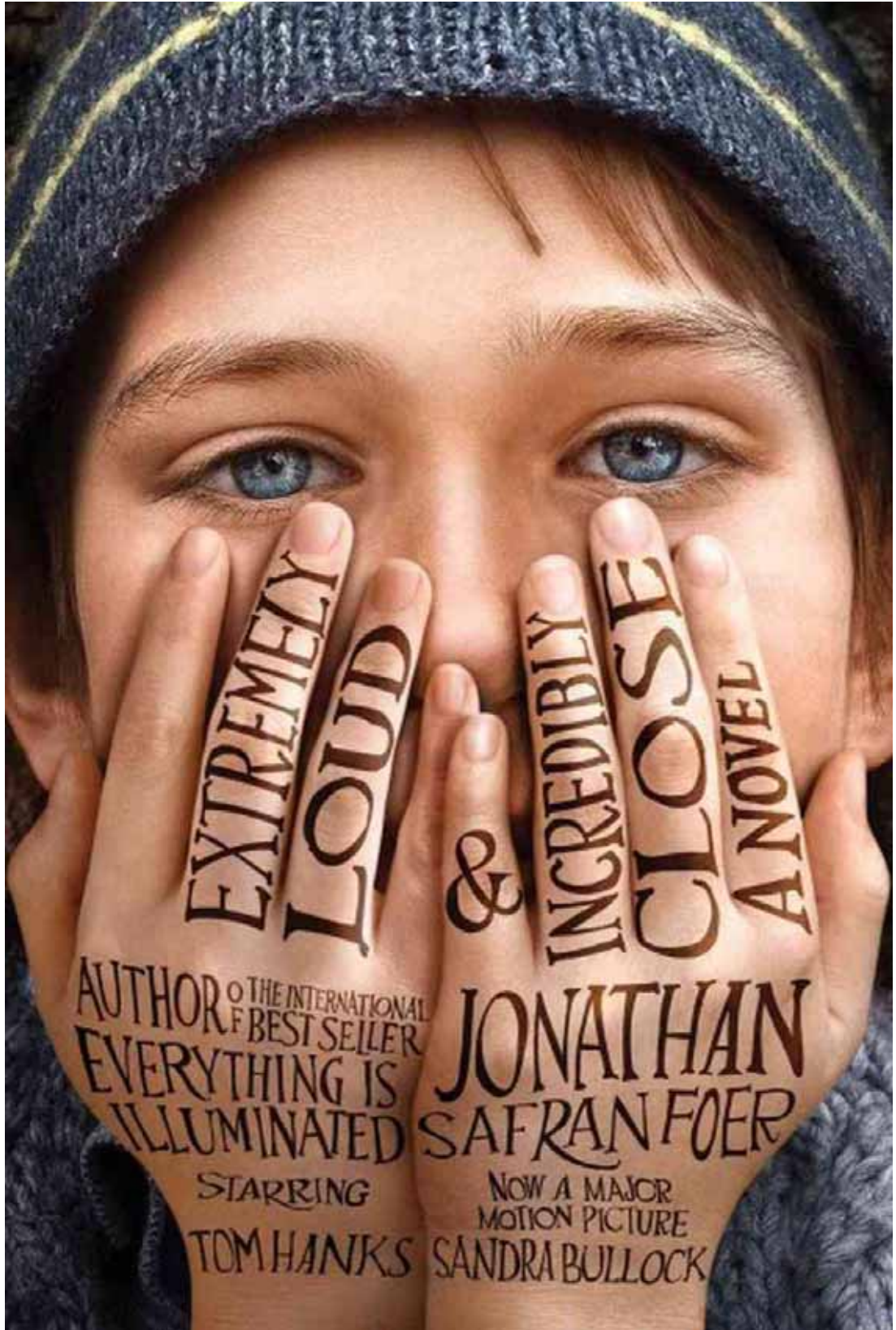


Figura 21: Créditos do filme em contracapa do livro



Figura 22: Capa do romance baseada no poster do filme



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo discutir o trauma como elemento de ligação entre Literatura e História, a partir da narrativa de Jonathan Safran Foer, abordando aspectos pós-modernos na obra analisada.

Ao retratar, em seu romance *Extremely Loud & Incredibly Close*, a sociedade americana pós-11 de setembro, o autor nos permite uma reflexão acerca do quanto a vida cotidiana nos Estados Unidos foi afetada pelos ataques terroristas. Como dito anteriormente, após esse episódio, houve um estilhaçamento da invulnerabilidade americana quase dois séculos após o último ataque ocorrido em território nacional, datado de 1812 e mais de sessenta anos após a última investida contra os Estados Unidos, em Pearl Harbor. E essa é uma característica dos romances históricos, sejam tradicionais, sejam pós-modernos: estimular a imaginação do leitor, fazendo-o refletir sobre o pesadelo e levantar hipóteses acerca do futuro.

Ao revisitar a História, o autor permite ao leitor novas leituras dos fatos históricos, com uma narrativa diferente da “história oficial”, que o conduzirão a novas perspectivas acerca do fato. Se, por um lado, para Hutcheon (1991), tem-se nesse retorno uma possibilidade de questionamento, para Jameson (1996), o que se tem é somente nostalgia.

A complexidade do pós-moderno, com a possibilidade de expressão de novas vozes e novas verdades, transita entre gêneros e permite, pela investigação, um aprofundamento na análise das significações já existentes e a criação de novos parâmetros, considerando as “verdades” individuais.

Quanto à relação Literatura e História, a análise deste romance revelou quão além da representação pode-se chegar. Ao revisitar o passado por meio da recriação ficcional, o leitor poderá ter uma posição mais crítica em relação à História chamada “oficial”, que lhe permitirá reavaliar suas percepções sobre determinado fato histórico e, principalmente, poderá repensar sobre o contexto em que está inserido, sobre sua realidade.

E é assim, considerando as “verdades” individuais, que *Extremely Loud & Incredibly Close* retrata o impacto percebido pelo protagonista diante da morte de seu pai nos

atentados terroristas. Oskar, ao encontrar uma chave no *closet* de seu pai, empreende uma busca, visitando pessoas, processo que acaba por lhe oferecer amadurecimento, cura.

O menino, que logo na primeira visita tem medo de subir ao nono andar para mostrar a chave a Aaron Black, não é o mesmo menino que encara o desafio de subir até o andar de número 86, onde está localizado o terraço do Empire State Building — também símbolo do poderio econômico americano, em busca de Ruth Black.

Esse processo de cura é algo que gera identificação às vítimas de traumas como os atentados terroristas de 11 de setembro, e Foer consegue retratar de modo brilhante as mudanças na rotina do nova-iorquino, personificado em Oskar, considerando os elementos capazes de revelar a paranoia — característica da sociedade americana — acentuada, com pessoas traumatizadas evitando, por medo, o uso de transporte coletivo, ou medo de transitar em pontes, ou subir em prédios altos. Ou ainda, a questionar a existência de Deus, ou a razão pela qual esse Deus — agora em perspectiva — poderia permitir que algo assim pudesse acontecer.

Extremely Loud & Incredibly Close permite ao leitor refletir sobre a História, revista e recontada na Literatura, ao abordar três episódios que envolvem traumas coletivos e traumas individuais, dois deles mais detidamente. No caso dos atentados terroristas de 11 de setembro, a ferida do povo americano ainda está aberta. Os episódios estão separados do romance por cerca de cinquenta meses, não oferecendo um distanciamento de mais de meio século, como é o caso dos bombardeios incendiários a Dresden, ou aos lançamentos de bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki. As cicatrizes traumáticas são encontradas em sobreviventes de cada um desses episódios revisitados, seja pela perspectiva de Oskar, seja pela perspectiva dos avós de Oskar, cuja marca principal foi o silêncio, como se os horrores dos bombardeios incendiários a Dresden os tivessem obrigado a trancar o passado a sete chaves.

Essa mesma natureza traumática, pós-evento, é que leva Oskar aos questionamentos sobre a identidade do *Falling Man*, em uma tentativa desesperada de saber se aquele homem poderia — ainda que remotamente — ser seu pai; se Thomas Schell, o homem a quem tanto amava e que tanto o desafiava em mensagens codificadas e brincadeiras de buscas, teria desistido da vida.

A intrincada relação entre Literatura e História, disciplinas que constituem discursos, são desenvolvidas a partir das mesmas ferramentas, compostas de registros e uso da linguagem e, nesse processo de produção, o historiador poderá carregar a missão de retratar a verdade documental, enquanto o autor, livre dessa responsabilidade, pode se permitir criar personagens e fatos ficcionais que se entrelacem com os fatos e as personagens reais, catalisando, no leitor, não apenas a reflexão, mas a possibilidade de encontrar seus próprios caminhos para preencher a narrativa, criando sua própria versão dos fatos expostos.

Assim, diante da análise dessa obra, percebemos a importância da Literatura e o quanto ela pode ser vista como uma ferramenta de compreensão do passado, tão importante quanto a História. A possibilidade da Literatura revisitar a História permite ao leitor, por exemplo, revisitar ambientes de guerra e terror de modo a compreendê-los melhor, sob perspectiva crítica, repensando o quanto o processo é caro, sendo pago com milhões de vidas ceifadas, como a Segunda Guerra Mundial, e milhões de vidas modificadas, em todos os três episódios revisitados por Jonathan Safran Foer em *Extremely Loud & Incredibly Close*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, P. *As origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

AZEVEDO, M. A comédia da violência em Jonathan Safran Foer. In: SOUSA, C. *Poéticas da violência : da bomba atômica ao 11 de setembro*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BAUDRILLARD, J. *O Espírito do Terrorismo*, trad. portug. de Fernanda Bernardo, Porto: Campo das Letras, 2002.

BAUDRILLARD, J. *Tela total: Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: SULINA, 2003.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BAUMAN, Z. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2008.

BAYLE, P. *An Historical and Critical Dictionary*. In four vols. - Vol. II. London: Hunt and Clarke, 1826. Disponível em:

BERTOL, R. Jovens autores mais promissores dos EUA. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. 2007. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2007/03/21/jovens-autores-mais-promissores-dos-eua-51763.asp>> Acesso: 03 nov. 2013.

CARDOSO, C. F.; BRIGNOLI, H. P. *Os métodos da História*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

CARUTH, C. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVISKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

CASTAN, S. E. *Holocausto: judeu ou alemão?* Porto Alegre: Obra independente, 1987.

CHIELENS, L. *Beautiful and true: Reality and fiction in Jonathan Safran Foer's 'Extremely Loud & Incredibly Close'*. 2011. 96 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Inglês-Holandês) - Faculdade de Letras e Filosofia, Universiteit Gent, Ghent. 2011.

CHOMSKY, N. *11 de setembro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CONNOR, S. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.

COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2001.

DINIZ, L. M. *Da palavra à imagem: Uma análise da crítica social, através do espaço, em Hard Times*. João Pessoa: Fotograf, 2009.

EAGLETON, T. *The illusions of postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1997.

ESTEBAN, C.; MUHLSTEIN, A. *Grande crônica da Segunda Guerra Mundial*. v. 3 Rio de Janeiro: Editora Ypiranga, 1969.

FAVERO, A. B. *A noção de trauma em Psicanálise*. Tese de Doutorado. PUC Rio.

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION. *Definitions of Terrorism in the U. S. Code*. Disponível em: <http://www.fbi.gov/about-us/investigate/terrorism/terrorism-definition> Acesso em: 18 de dez. 2013.

FERNANDES, G. M. O Pós-modernismo. In: BONNICI, T. ; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 301-315.

FERNANDES, G. M. Pós-Moderno. In: Figueiredo, E. (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora/Niterói: UFJF/EdUFF, 2005, p. 367-391.

FERRO, J. A “verdade” no fim da estrada - uma análise do romance tudo se ilumina, de Jonathan Safran Foer, e de sua versão cinematográfica, do diretor Liev Schrieber. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 32, n. 1, p. 155-170, jan./jun. 2010

FOER, J. S. *Extremely Loud & Incredibly Close*. New York: Mariner Books, 2005.

FOER, J. S. *Extremamente alto & incrivelmente perto*. Trad. Daniel Galera. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

FOER, S. J. *Everything is Illuminated*. London, Penguin Books Group, 2002.

FOER, J. S. *Eating animals*. New York: Little, Brown and Company, 2009.

FOER, J. S. *Tree of Codes*. London, Visual Editions, 2010.

FREUD, S. *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar* (Breuer e Freud). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. II, Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 41-53.

FREUD, S. Conferência XVIII: Fixação em traumas – o inconsciente. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVI, Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 323-336.

FREUD, S. *Moisés e o monoteísmo: três ensaios*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XXIII, Rio de Janeiro: Imago, 1975.

GIBBONS, A. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York: Routledge, 2012.

HELLER, S. Jonathan Safran Foer's Book as Art Object. *New York Times*, New York, 24 nov. 2010. Disponível em: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/24/jonathan-safran-foers-book-as-art-object/?_r=0> Acesso: 03 nov. 2013.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JAMESON, F. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. A. (org), *O mal-estar no pós-modernismo: teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 25-44.

KAPLAN, E. A. (Org.) *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

LARDREAU, G. *Diálogos sobre a nova história*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas-SP: Unicamp, 2003.

LENNON, J. Imagine. In.: _____, *Imagine*. Ascot Sound Studios: New York, 1971. Vinil. Faixa 1 (3 min 37)

LIMA, D. S. et al . Mutilação genital e psicose. *Revista de Psiquiatria Clínica*, São Paulo, v. 32, n. 2, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-60832005000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 03 Nov 2013.

LOPES, M. Literatura x Cinema x Literatura. *Revista Alceu*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 322-330, jul./dez. 2007.

LYORTARD, J-F. *A condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

LYRA, M. Extremamente Alto & Incrivelmente Perto. *IstoÉ Gente*, São Paulo, 24 jul. 2006. Disponível em <http://www.terra.com.br/istoegente/361/diversao_arte/livros_extremamente_alto.htm> Acesso: 03 nov. 2013.

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 1999, p. 40-41.

MULLINS, M. *Boroughs and Neighbors: Traumatic Solidarity in Jonathan Safran Foer's Extremely Loud & Incredibly Close*. *Papers on Language & Literature* 45.3 (2009): 298-324.

ORLANDI, E. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PORTO, B. Entrevista com Jonathan Safran Foer. *OGlobo*, Rio de Janeiro, 24 jul. 2006. Disponível em <<http://www.fotolog.com.br/bittersweetdays/15734269/>> Acesso: 03 nov. 2013.

RATO, V. *Compreender o 11 de setembro: dez anos depois*. São Paulo: Babel, 2011.

RODRIGUES, S. Jonathan Safran Foer: Extremamente alto & incrivelmente perto. *Veja*, São Paulo, 22 jul. 2006. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/primeira-mao/jonathan-safran-foer-extremamente-alto-incrivelmente-perto/>> Acesso: 03 nov. 2013.

RUDIN, S.; DALDRY, S. *Extremely Loud & Incredibly Close*. [Filme] Produção de Scott Rudin, direção de Stephen Daldry. Warner Bros. Entertainment Inc. 2012. DVD, 129 minutos.

SAAL, I. Regarding The Pain Of Self And Other: Trauma Transfer And Narrative Framing In Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close*. *MFS Modern Fiction Studies*, Volume 57, number 3, Fall 2011.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: ____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 2002. p. 44-60.

SCHAFF, A. *História e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1987

SIMÕES, E; COLOMBO, S. Flip ou Flop? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 ago. 2006. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200607.htm>> Acesso: 03 nov. 2013.

The Constitution of the United States. Disponível em <<http://www.constitutionus.com>> Acesso: 03 nov. 2013.

UCHITEL, M. *Neurose traumática: uma revisão crítica do conceito de trauma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

US GOVERNMENT ACCOUNTABILITY. *The 9/11 Comission Report*. Washington-DC: Bibliogov, 2011.

WHITE, H. *Teoria literária e escrita da história*. Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991.

WHITE, H., *Metahistória: a imaginação histórica da Europa do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

WHITE, H. *Metahistória*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WYATT, D. September 11 and Postmodern Memory In: *Arizona Quarterly*. v. 65, n. 4, Winter, 2009.

ŽIŽEK, S. *Bem-vindo ao Deserto do Real*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 20 de janeiro de 2014.

Assinatura