



<http://dx.doi.org/10.30681/issn23163933v26n01/2019p02-24>

NARRATIVA, TRAUMA E FOTOGRAFIA EM *EXTREMAMENTE ALTO & INCRIVELMENTE PERTO* (2006), DE JONATHAN SAFRAN FOER

NARRATIVE, TRAUMA AND PHOTOGRAPHY IN *EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE* (2006), BY JONATHAN SAFRAN FOER

Ana Carla da Silva Lima¹
 Sandro Adriano da Silva²
 Miguel Heitor Braga Vieira³

Data de recebimento: 10/04/2019

Data de aceite: 15/05/2019

RESUMO: O romance intitulado *Extremamente alto & Incrivelmente perto* (2006), escrito pelo norte-americano Jonathan Safran Foer, explora as facetas do trauma e o seu desenrolar em uma narrativa composta por narradores de uma mesma família: duas tragédias históricas, dois traumas ficcionais. Com isso, este trabalho se ateu à trajetória de dois personagens principais, Oskar e Thomas. Tencionamos aproximações entre o trauma e a fotografia e suas inscrições na narrativa, estabelecendo relação com elementos memorialísticos que estão presentes no romance de Foer. Para tanto, no que se refere ao tema do trauma na literatura, utilizaremos os textos de Nembroski e Seligmann-Silva (2000), e para pensarmos em questões de fotografia e imagem, a base teórica serão os escritos de Susan Sontag (2004), entre outros teóricos.

PALAVRAS-CHAVE: *Extremamente alto & Incrivelmente perto*; Jonathan Safran Foer; Narrativa; Trauma; Fotografia.

ABSTRACT: The novel titled *Extremely Loud & Incredibly Close* (2006), written by Jonathan Safran Foer, explores the facets of the trauma and its unfolding in a narrative composed of narrators of the same family: two historical tragedies, two fictional traumas. This work focused on the trajectory of two main characters, Oskar and Thomas. We intend approximations between trauma and photography and their inscriptions in the narrative, establishing a relationship with memorialistic elements that are present in the novel. To do so, with regard to the topic of trauma in the literature, we will use the texts of Nembroski and Seligmann-Silva (2000), and to think about photography and image issues, the theoretical basis shall be the writings of Susan Sontag (2004), among other theorists.

KEYWORDS: *Extremely Loud & Incredibly Close*; Jonathan Safran Foer; Narrative; Trauma; Photography.

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

² Doutorando em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professor Assistente do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, campus de Campo Mourão - PR, nas disciplinas de Teoria Literária e Literatura Brasileira.

³ Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL).





Introdução

Dresden, 13 de fevereiro de 1945. Nova York, 11 de setembro de 2001. É sob a fumaça do incêndio e sobre os escombros da tragédia que *Extremamente alto & Incrivelmente perto*, de Jonathan Safran Foer, se ergue.

É um romance que se alinha aos pressupostos da narrativa pós-moderna matizada pela fragmentação do sujeito e da linguagem, na tentativa de impedir o esfacelamento da memória enquanto deixa traços da experiência humana com o trauma. Vozes se intercalam às imagens, dialogam com elas cumplicemente, uma compilação fúnebre se forma, e a linguagem do trauma segue impossível.

Jonathan Safran Foer é americano e membro de uma família de origem judaica - a menção a esses fatos se justifica pelo entrelaçar que o autor estabelece em dois de seus romances com as tragédias que constituem a história de ambos os espectros a que ele está vinculado.

Considerado algumas vezes como o prodígio de sua geração na literatura, Foer estreia com a publicação de *Tudo se ilumina*, em 2002. Três anos depois, em 2005, publica *Extremamente alto & Incrivelmente perto*. O autor ainda publica seu livro de não-ficção em 2009, intitulado *Comer animais*, no qual expõe os detalhes da indústria de alimentos, dando atenção especial ao impacto ambiental que o consumo de carne possui e, apesar do tema, não se trata de uma obra apologética aplicada à conversão ao vegetarianismo. Foer volta à ficção com mais dois romances, *Tree of codes*, de 2010, que ainda não teve tradução para o português, e, por último, *Aqui estou*, de 2017.

O foco principal desse trabalho é aproximar algumas considerações sobre a linguagem do trauma e a fotografia, e de que forma essa relação se estabelece no segundo romance de Foer, *Extremamente alto & Incrivelmente*



perto. Contudo, tendo em vista o conteúdo da primeira obra do autor e os pontos de semelhança entre ambos os romances, a contextualização e os apontamentos sobre *Tudo se ilumina* se fazem necessários para que no decorrer do trabalho seja possível criarmos um terreno firme para futuras inferências e reflexões.

Esses dois romances de Foer possuem personagens principais em busca de vestígios do passado, que procuram respostas que não estão a sua disposição devido às lacunas que as tragédias lhes impuseram. Dessa forma, na persistência em encontrar e preencher espaços da sua história, os protagonistas revelam histórias sobre outros personagens *in absentia*, é possível interpretarmos que os romances tratam da sobre dor e a impossibilidade constante que um trauma institui.

Em uma contextualização concisa, o romance *Tudo se ilumina* é construído a partir da viagem de um judeu americano para Ucrânia em busca da mulher que salvou seu avô dos nazistas no auge da Segunda Guerra Mundial. O personagem principal é homônimo ao autor, e também realizou essa viagem com o mesmo propósito, mas a decepção de não encontrar o que e quem procurava alcançou tanto a vida quanto a ficção.

O elemento que podemos considerar como ponto de contato entre as obras é a fotografia como elo do trauma, apesar de o romance não ser composto por elas, o personagem principal é conduzido pelas fotografias da mulher misteriosa que salvou seu avô dos nazistas. Além disso, a fotografia que compõe a narrativa é o poder de revelação e resolução, funcionando como uma estratégia narrativa de uma busca que não leva a nada. Nesse sentido, *Tudo se ilumina* propõe uma reflexão sobre o passado traumático do Holocausto.



Ademais, o romance explora a questão do trauma transgeracional ao mostrar os efeitos de grandes tragédias nos sobreviventes e em seus descendentes.

A relação de *Extremamente alto & Incrivelmente perto* com a fotografia pode ser considerada fundamental, dada a sintomática iteração do conjunto das imagens e sua evidente manipulação que incide sobre os efeitos de sentido ao longo do romance. Ao todo, são mais de sessenta fotos que integram o livro, desde a primeira até a última página, fornecendo um testemunho (SONTAG, 2004, p. 16). No que tange ao conteúdo, elas estão sempre em conexão com as obsessões dos personagens principais. Sendo assim, é rentável destacar dois eixos temáticos no conjunto das fotografias: o que compõe imagens de chaves e fechaduras, e o que apresenta uma espécie de dossiê que ativa uma (re)invenção do passado, desfazendo a morte do pai do protagonista, Oskar Shell. Todo esse repertório imagético aponta para uma das marcas fundamentais da fotografia, segundo Susan Sontag, o de ser um objeto de melancolia:

A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de páthos [...] Todas as fotos são memento mori. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (SONTAG, 2004, p.25-26).

Tratando-se do enredo, *Extremamente alto & Incrivelmente perto* se desenvolve, principalmente, a partir do personagem Oskar, um menino de nove anos e com comportamentos atípicos para a idade. Oskar é extremamente inteligente e eclético, não faz ideia do que seja *Harry Potter* e seu livro preferido é *Uma breve história do tempo*, de Stephen Hawking, com quem



chega a trocar *e-mails*. A autodefinição de Oskar pode ser encontrada no cartão que ele entrega a algumas pessoas ao longo da narrativa, e que no romance assume expediente de ludicidade estética com o gênero:

OSKAR SHELL

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

Oskar lida com o trauma de ter perdido o pai no atentado terrorista sobre as torres gêmeas do *World Trade Center*, em 11 de setembro de 2001, nomeado pelo menino como “o pior dos dias”. Além dele, o romance é composto por mais dois narradores, os avós paternos de Oskar. O avô enfrenta as consequências dos episódios vivenciados por ele durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente o atentado a Dresden; e a avó progride sua vida suportando a constante angústia de ser sido rejeitada e abandonada. As três histórias possuem especificidades que ficam nítidas e se desenvolvem por meio da sua impossibilidade de representação do trauma, do luto e da memória. Essa impossibilidade do narrar acompanha cada uma das personagens e explicita-se no estilo único que cada uma delas assume; por exemplo, os capítulos do avô apresentam-se em formas de cadernos, e os capítulos da avó sob as formas de cartas. Além disso, a própria composição gráfico-visual das páginas aciona o estilo que revela a identidade autoral do capítulo em questão. Os capítulos narrados por Oskar, por exemplo, seguem uma normatização tipográfica tradicional; já os capítulos narrados pelo avô quase não apresentam





paragrafação, e também seguem a estética do caderno que ele usa para se comunicar, contendo páginas com uma palavra só ou totalmente em branco; por último, os capítulos redigidos pela avó seguem o padrão de cartas, com os elementos tradicionais, como identificação de destinatário, despedidas cordiais, e assinaturas ao final.

As três narrativas se entrelaçam por meio da memória, que é o que move o romance em certa medida, na força de mantê-la ou de superá-la, os três personagens falam incessantemente do passado, e envolvem uns aos outros em tentativas falhas de recupera-lo inteiramente. A estrutura se dá de modo que é possível observarmos a sequência das narrativas que o livro propõe em: Oskar-avô-Oskar-avó, que é feita três vezes, e o capítulo final é narrado por Oskar. O modo com o qual o livro é conduzido pode ser interpretado, metaforicamente, como uma ferida sendo aberta, tendo em vista os assuntos que os personagens se dedicam: a memória do trauma.

Em entrevista concedida ao jornal *O Globo*, Jonathan Safran Foer é questionado sobre o papel da memória em seus dois romances, e quanto a isso, o autor declara o seguinte,

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 (PORTO, 2006).



Como já mencionado, pretendemos propor aproximações entre o trauma e a fotografia, estabelecendo relação com elementos memorialísticos que estão presentes no romance *Extremamente alto & Incrivelmente perto* (2005), de Jonathan Safran Foer. No que se refere ao tema do trauma na literatura, utilizaremos os textos de Nembroski e Seligmann-Silva (2000), e para pensarmos em questões de fotografia e imagem, a base teórica serão os escritos de Susan Sontag (2004), entre outros teóricos.

O pior dos dias

O romance de Foer possui dois fatos históricos que afetam a vida dos personagens enquanto eventos traumáticos: Thomas Shell (avô de Oskar) presenciou o bombardeio de Dresden, e Oskar perdeu seu pai no atentado terrorista contra as Torres Gêmeas.

Apesar da Alemanha ser considerada a maior vilã da Segunda Guerra Mundial, o país também sofreu duras consequências no decorrer da guerra. Aproximadamente 600 mil pessoas morreram sob os bombardeios das forças aéreas americanas e britânicas. 131 cidades foram atingidas por esses ataques, a cidade de Dresden foi bombardeada quatro vezes pelos Aliados, entre os dias de 13 a 15 de fevereiro de 1945. Segundo Vani (2014), “1,3 mil bombardeiros pesados lançaram mais de 3,9 mil toneladas de dispositivos incendiários e bombas altamente explosivas na cidade” (VANI, 2014, p. 105), e o resultado disso foi a morte de 25 mil pessoas.

Com base em um estudo com soldados austríacos que retornaram da Primeira Guerra Mundial, Sigmund Freud define o trauma como “uma





experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido” (*apud* NESTROBSKI e SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8). Ainda pensando na definição do trauma, Seligmann-Silva (2000, p. 84) aponta para a impossibilidade de sua assimilação como um evento “transbordante” e catastrófico, indicado já a partir da própria etimologia:

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata* + *strophé*). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre” [...]. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento” (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8).

Sendo assim, “o trauma é uma ferida na memória provocada por uma catástrofe” (DINIZ, 2018, p. 32), e que, projetado pela narrativa de Thomas Shell, caracteriza-se como ferimento que tomou conta da memória.

A narrativa de Thomas retrata o atentado trinta e cinco anos depois em cartas destinadas ao filho que ele abandonou, o que indica uma assimilação do trauma somente com o distanciamento temporal.

Naquela noite, às 9h30, as sirenes antiaéreas soaram, todo mundo foi para os abrigos mas ninguém correu, estávamos habituados aos alarmes, supomos que eram falsos, por que alguém se daria ao trabalho de bombardear Dresden? As famílias de nossa rua desligaram as luzes de suas casas e entraram em fila no abrigo, eu esperei nos degraus, eu estava pensando em Anna. [...] Uma centena de aviões passaram voando, aviões imponentes, pesados, abrindo caminho na noite como uma centena de baleias na água, [...] eu estava sozinho na rua, os sinalizadores vermelhos caíram em volta de mim, milhares deles, eu sabia que algo inimaginável estava prestes a acontecer, eu estava pensando em Anna, estava exultante. Desci correndo as escadas, [...] escutamos um barulho horroroso, explosões rápidas e cada vez mais próximas, como uma plateia batendo palmas e correndo em nossa direção, até que estavam sobre nós, fomos jogados para os cantos, nosso porão se encheu de fogo e fumaça [...] mais tarde li que o





primeiro bombardeio durou menos de meia hora, mas pareceu dias e semanas, como se o mundo fosse acabar, o bombardeio parou tão casual quanto havia tido início [...]. Corremos para fora do porão, [...] não reconhecemos nada, eu estivera nos degraus na frente de casa meia hora antes e agora já não havia degraus na frente de casa nenhuma em rua nenhuma, apenas fogo em todas as direções, [...] um cavalo em chamas passou galopando, havia veículos em chamas [...], as pessoas gritavam [...] (FOER, 2006, p. 231-232).

A representação mais cruelmente direta de uma catástrofe acontece apenas com o episódio de Dresden porque Thomas presenciou o bombardeio, ou seja, a ficção de Foer opera um embaçamento das fronteiras entre história e literatura, entre as quais reside o testemunho narrativo de um testemunho traumático silencioso:

Tentei dizer ao garçom: “O modo como você acabou de me passar essa faca me lembra...”, mas não consegui terminar a frase, o nome dela não vinha, tentei mais uma vez, não vinha, ela estava presa dentro de mim, que estranho, pensei, que frustrante, que patético, que triste, peguei uma caneta do meu bolso e escrevi “Anna” no guardanapo [...] Após algum tempo, me restou apenas um punhado de palavras (FOER, 2006, p. 27).

Gradativamente, Thomas emudece completamente. E é nas cartas destinadas a seu filho que ainda não nasceu, que se encontra o recurso usado pelo autor na reconstituição dos fatos históricos por meio da perspectiva íntima dos personagens que experienciam o trauma:

Cada momento de cada dia me quebra o coração em mais pedaços do que meu coração é feito, é claro, nunca pensei em mim como uma pessoa quieta, que dirá calada, nunca pensei nas coisas, tudo mudou, o vão que se encravou entre mim e minha felicidade não foi o mundo, não foram as bombas e prédios em chamas, fui eu, meu pensamento, o câncer de jamais superar, se a ignorância é uma benção eu não sei, mas é tão doloroso pensar, e me diga, de que me serviu o pensamento, a que grande lugar o pensamento me levou? Penso e penso e penso, pensar já





me levou para longe da felicidade muitas vezes, mas nunca ao encontro dela (FOER, 2006, p. 28).

Nesse caso, a memória íntima do trauma retrata como uma catástrofe se apodera da vítima e de como isso se desdobra de diversas formas, visto que a ferida de Thomas se potencializa na impossibilidade da linguagem – no extremo da falta, enquanto oposto ao transbordo de Oskar.

O evento traumático que afeta a vida de Oskar e serve de ponto de partida para o desenvolvimento da sua narrativa é o 11 de setembro. A relação de Oskar com o evento traumático acontece pela morte de seu pai e as consequências que essa ausência impõe, mas o personagem em si não vivenciou, fisicamente, a tragédia.

No romance, Thomas Shell Jr. foi ao World Trade Center para uma breve reunião no dia dos atentados, o que também abala Oskar porque a presença do pai naquele prédio, naquele dia, foi por acaso: “O Pai não achava que ia morrer no dia seguinte” (FOER, 2006, p. 190). A tragédia fora da diegese é trazida para ficção como *o pior dos dias*, que é como Oskar se refere ao dia da morte de seu pai. Como os capítulos de Oskar são autodiegéticos, a tragédia é retratada exclusivamente pela perspectiva do menino.

No *pior dos dias*, Oskar estava na escola e foi liberado mais cedo por conta dos atentados, apesar do alarde, ele estava tranquilo e foi até a sua casa caminhando.

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





O excerto reafirma que Oskar não fazia ideia do que estava por acontecer, e que mesmo quando fica sabendo dos atentados cidade, se sentia seguro porque todos estavam a salvo. O garoto chega em casa e encontra quatro mensagens deixada pelo pai enquanto os ataques aconteciam, ele escuta todas elas mas as mensagens são reveladas aos poucos, em momentos diferentes na narrativa, mas o que fere Oskar e faz ele mesmo se ferir é que seu pai liga mais uma e pela última vez enquanto ele já estava em casa, mas ele não atendeu.

Depois de fazer carinho no Buckminster por alguns segundos para mostrar a ele que eu o amava, fui checar as mensagens telefônicas. Eu ainda não tinha um telefone celular, e quando estávamos saindo da escola o Pasta de Dente disse que ia me ligar para dizer se eu poderia ir ao parque assistir às suas manobras de skate, ou se iríamos olhar as revistas *Playboy* na farmácia que tem os corredores em que ninguém pode espiar o que você está olhando, o que eu não estava muito a fim de fazer, mas enfim.

Mensagem um. Terça-feira, 8h52 da manhã. *Tem alguém aí? Alô? É o Pai. Se você está aí, atenda. Tentei ligar para o escritório, mas ninguém atendeu. Escuta, aconteceu alguma coisa. Estou bem. Estão nos dizendo para ficarmos no lugar e aguardarmos os bombeiros. Tenho certeza de que não é nada. Ligo de novo quando tiver uma ideia melhor do que está acontecendo. Só queria que soubessem que estou bem, e que não precisam se preocupar. Ligo de novo em breve.*

Havia mais quatro mensagens dele: uma às 9h12, uma às 9h31, uma às 9h46 e uma às 10h04. Escutei todas, escutei todas de novo, e aí, antes que eu pudesse decidir o que fazer, ou mesmo o que pensar ou sentir, o telefone começa a tocar.

Eram 10h22:27.

Olhei para o identificador de chamadas e vi que era ele (FOER, 2006, p. 26).

Além disso, Oskar não deixa que sua mãe e sua avó escutem as mensagens. O romance como um todo é fragmentado, e as informações sobre





esse dia são expostas aos poucos em função da dificuldade que o menino tem de falar sobre o assunto. Em conversa com a avó, o menino dá voltas e voltas sobre o assunto e expõe o quanto o segredo lhe machuca:

“Oskar? Câmbio.” “Estou bem. Câmbio.” “Qual o problema, querido? Câmbio.” “Como assim qual o problema? Câmbio.” “Qual o problema? Câmbio.” “Sinto falta do Pai. Câmbio.” “Também sinto falta. Câmbio.” “O tempo todo. Câmbio.” “O tempo todo também. Câmbio.”¹ Eu não sabia como explicar para ela que eu sentia mais falta, mais do que ela ou qualquer outra pessoa, porque não podia contar o que tinha acontecido com o telefone. Aquele segredo era um buraco dentro de mim, para dentro do qual todas as coisas alegres caíam (FOER, 2006, p. 84).

Então, enquanto a consequência de Thomas se dá na falta, a de Oskar se dá pelo desenfreio, ambos se alinham porque situações extremas os deixam no limbo da representação. Oskar continua tentando manter sua memória a salvo e cria o álbum de *Coisas que aconteceram comigo*.

Coisas que aconteceram comigo

O elemento fotográfico, abre o livro antes mesmo das páginas que contêm elementos paratextuais, e a primeira foto é a de uma fechadura que, em sintonia com a narrativa, representa uma simbologia da relação entre os personagens (Figura 1).





(Figura 1: FOER, 2004, p. 1)

Quando Oskar descobre uma chave dentro de um envelope no meio das coisas de seu pai, encontrar a fechadura com a qual essa chave pertence se torna sua prioridade.

Optando por não compartilhar as últimas mensagens que seu pai deixou com o restante da família, Oskar acaba por reprimir todos os seus sentimentos relacionados à perda do pai. Além disso, também não conta sobre sua busca, e numa tentativa de materializar a sua dor, o menino acumula imagens e fotos que são unidas no caderno – que se torna um álbum -, chamado *Coisas que aconteceram comigo*. O transbordo do personagem é expressado de várias formas, e reconhecido por ele mesmo: “O que você acha que está





acontecendo?” “Sinto demais. É isso que está acontecendo” (FOER, 2006, p. 221).

Segundo Codde (2007, p. 249-250), as imagens que Foer utilizou para compor esse romance são particularmente simbólicas porque elas demonstram a visão de mundo das crianças, e também porque o atentado de 11 de setembro foi uma tragédia visualmente documentada enquanto acontecia. Com isso, as imagens acabam por compor o romance. Não como complemento, ou como algo adicional, mas como símbolo estrutural da narrativa. As imagens com chaves, fechaduras e maçanetas são as que mais aparecem e se repetem, ao todo, são sete imagens do começo ao fim, e todas em capítulos narrados por Oskar (Figura 2).



(Figura 2: FOER, 2004, p. 291)



Além dessas, há fotografias de situações aleatórias que remetem a algo que Oskar ouviu, viu ou pensou. Em determinado momento, o personagem descreve seu álbum da seguinte forma:

Também havia fotos das crianças mortas, e, apesar de saber que olhar para elas só serviria para me causar dor, olhei. Eu as imprimi e coleí em Coisas Que Aconteceram Comigo, logo depois da foto de Jean-Pierre Haigneré (FOER, 2006, p. 267).

Ademais, as fotografias de panorama da cidade (FOER, 2006, p. 72; 73); arranha-céus (FOER, 2006, p. 71; 226); construções e estruturas metálicas (FOER, 2006, p. 103; 164) e pássaros em movimento (FOER, 2006, p. 184-185); as mãos da avó (FOER, 2006, p. 286) e do avô (FOER, 2006, p. 287) o que podemos interpretar como a projeção de um arquivo ambivalente, imaginário e concreto em torno da memória do atentado histórico. A presença das imagens fotográficas aciona no interior do romance aquele “sistema de revelação: que nos mostra a realidade como *não* a víamos antes” (SONTAG, 2003, p. 135). Não há, entretanto, na obra, uma relação de subordinação da narrativa à fotografia, como na *écfrase*, nem uma tentativa de transposição de linguagem em que o conteúdo literário se converteria na imagem física, como na adaptação deliberada para fins de um realismo legitimador; a condição é antes de um diálogo de complementaridade, em que cada registro estético mantém sua autonomia como obra e como sentido. Uma gama desses sentidos é percebida por Oskar como:

A sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens. Colecionar fotos é colecionar o mundo [...] com fotos a imagem é também um objeto (SONTAG, 2003, p. 13).





As obsessões de Oskar estão sempre ligadas ao seu pai: em manter as coisas dele, em saber como seu pai morreu, em manter sua memória a salvo. Isso nos leva também a pensar que o trauma de Oskar não se dá apenas pela morte de seu pai, mas pela falta de desfecho das situações. Nesse sentido, podemos depreender que toda a situação com a chave seja essa busca pela presença contínua do pai em sua memória e em sua vida, além de uma espécie de negação, porque o caso da chave indica um esboço em se desculpar com o pai.

A trajetória do personagem com a chave é feita da seguinte forma, o menino descobre a chave e pretende encontrar a fechadura correspondente. Com isso, acaba conhecendo pessoas pela cidade, além de se encontrar com o “inquilino” misterioso que mora com a sua avó (posteriormente, Oskar descobre que o inquilino é seu avô), e a saga da chave só se encerra quando Oskar descobre que ela pertencia a outra pessoa e que chegou nas mãos de seu pai por engano.

No momento em que o menino descobre, ele se dá conta do que aquilo significava: um pedido de desculpas e uma forma de manter sua memória a salvo. Segundo Chevalier (2009), “o simbolismo da chave está, evidentemente, relacionado com o seu duplo papel de abertura e fechamento” (CHEVALIER, 2009, p. 232). Isto posto, podemos interpretar, metaforicamente, que o apego de Oskar com a chave se dá por uma maneira de chegar ao pai no impossível da morte: “Toquei em todas as chaves que podia alcançar e isso me fez me sentir bem, por alguma razão [...] A fechadura era entre mim e o Pai” (FOER, 2006, p. 50-64).





Quanto a essa necessidade de desfechos, é necessário pontuarmos mais duas considerações sobre as fotografias e o seu conteúdo. A primeira é a de que ao longo de todo romance existe uma fotografia em qualidade ampliada de um homem pulando de um prédio (Figura 3), muito parecida com a famosa fotografia *The falling man*, feita por Richard Drew. A segunda consideração é a de que nas últimas quinze páginas do livro a fotografia volta a aparecer mas em um diferente contexto.



(Figura 3: FOER, 2004, p. 74)

Sendo assim, Oskar está sempre se perguntando em como o pai morreu e que tipo de acaso poderia ter impedido a sua morte, como é perceptível no seguinte trecho:



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

“Você gostaria que ele tivesse pulado?”

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

Logo, essa intromissão de imagens e o acúmulo de Oskar podem ser interpretados como transgressão do imaginário até o real, pois “fotos fornecem um testemunho [...] uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu” (SONTAG, 2004, on-line).

Um dos atos finais do romance é quando Oskar decide desenterrar o caixão do pai, e no decorrer desse episódio o que fica implícito é um estar a procura:

Me surpreendeu o Pai não estar ali dentro. Em meu cérebro, obviamente, eu sabia que ele não estaria ali, mas acho que meu coração acreditava em outra coisa. Ou talvez eu tenha ficado surpreso porque ele estava tão incrivelmente vazio. Era como olhar para a definição de vazio no dicionário (FOER, 2006, p. 354).

O vazio de Oskar e o vazio do caixão é preenchido por palavras. O inquilino, seu avô, recolhe todas as cartas que ele havia escrito para seu filho “que ainda não nasceu” e as guarda no caixão. Marcando, assim, um encerramento simbólico para ambos os personagens.



“Três horas depois, quando entrei no buraco, escovei a terra e abri a tampa, o inquilino abriu as malas. Estavam cheias de papéis. Perguntei o que era. Ele escreveu “Perdi um filho.” “Perdeu?” Ele me mostrou a mão esquerda. “Como ele morreu?” “Eu o perdi antes dele morrer.” “Como?” “Fui embora.” “Por quê?” Ele escreveu “Eu estava com medo.” “Medo de quê?” “Medo de perde-lo.” “Você tinha medo que ele morresse?” “Eu tinha medo que ele vivesse.” “Por quê?” Ele escreveu “A vida é mais assustadora que a morte.” (FOER, 2006, p. 355)

Ao tecer discussões sobre história e literatura, Diniz (2018) perpassa a distinção entre escrever *sobre* o trauma e escrever *o* trauma, e segundo a autora “escrever o trauma constitui uma tentativa individual de dar voz ao trauma de um indivíduo de maneira particular” (DINIZ, 2018, p. 35). Dessa forma, podemos aproximar essa distinção ao que Foer faz, pois o autor apresenta modos diferentes de reconstruir o traumático, desde a estética até a linguagem do romance.

Retomando a relevância das imagens de um homem saltando do edifício, as últimas quinze páginas do livro funcionam como uma reconstituição do ato de pular do prédio em si. São quinze páginas que representam uma espécie de vídeo fragmentado e que está de trás para frente, ou seja, ao invés da sequência de imagens se encaminhar pro homem cair, ela se encaminha para volta dele do prédio.

Tateei o espaço entre a cama e a parede e encontrei Coisas Que
 Aconteceram Comigo. Estava cheio até o fim. O mundo inteiro estava
 ali. Finalmente, encontrei as fotos do corpo em queda.
 Será que era o Pai?
 Talvez.
 Seja lá quem fosse, era alguém.
 Rasguei as páginas do caderno.
 última virou a primeira.
 Quando virei as páginas rapidamente, parecia que o homem estava
 flutuado para cima no céu. E se eu tivesse mais fotos, ele flutuaria para





dentro de uma janela, voltaria para o prédio, e a fumaça seria sugada pelo buraco de dentro do qual o avião logo mais sairia.

[...]

Estaríamos a salvo.” (FOER, 2006, p. 360)



(Figura 4: FOER, 2004, p. 367)

Frente a morte de seu pai, Oskar vê nas imagens um modo de recriar o passado, ou fugir do presente, e quanto a isso, Susan Sontag diz que “capturar morte enquanto ela acontece e embalsama-la para sempre é algo que somente as câmeras podem fazer” (SONTAG, 2004, on-line, tradução nossa)ⁱⁱ. Dessa forma, Oskar materializa uma memória inventada, resgata e desfaz o *pior dos dias* (Figura 4).



Abertura para o encerramento de uma jornada muito rígidaⁱⁱⁱ

Com o desenvolvimento desse trabalho foi possível realizar aproximações entre trauma, memória e fotografia no romance *Extremamente alto & Incrivelmente perto* (2006), de Jonathan Safran Foer. De certa forma, essas três características foram construídas e retratadas intrinsecamente na narrativa. Foi possível perceber também que a relação entre esses aspectos não é complementar, eles funcionam em conjunto num retrato íntimo e sensorial dos personagens, como fica evidente pelas metáforas de falta e transbordo de Thomas e Oskar.

O romance de Foer também estabelece outros pontos passíveis de análise, tais como a incomunicabilidade e a metalinguagem. O foco desse trabalho foi o de tentar aproximar reflexões no que diz respeito as tentativas de desmanche da tragédia por meio da linguagem que retoma o trauma e da memória que é a todo momento testada pelos personagens. Constatamos que os personagens ambicionavam alcançar um ultrapassar da ficção, da linguagem e da imagem sobre o real a fim de sobrepor a incomunicabilidade e a impossibilidade constante de representação de seu trauma.

Referências

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CODDE, Philippe UGent. Philomela revisited: Traumatic iconicity in Jonathan Safran Foer's 'Extremely Loud & Incredibly Close'. **Studies In American**





Fiction, 35 (2), 241–254. Disponível em <
<https://lib.ugent.be/en/catalog/pug01:393246>> Acessado em 14 jan. 2019.

DINIZ, Bianca D. **Coisas que aconteceram comigo e com todos nós**: um estudo sobre o trauma e história na literatura. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

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

PORTO, B. Entrevista com Jonathan Safran Foer. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 jul. 2006. Disponível em
<http://www.fotolog.com.br/bittersweetdays/15734269/> Acesso: 03 jan. 2019.

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

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

VANI, João P. **O evento 11 de setembro: (re)criação da história no romance *Extremely loud and incredibly close* (2005), de Jonathan Safran Foer**. 128f. Dissertação – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São José do Rio Preto, 2014. Disponível em:
 <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122241/000812898.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 17 de jan. 2019.

ⁱ O autor utiliza as aspas como recurso para marcar os diálogos da narrativa, por isso, decidimos por mantê-las até mesmo nas citações diretas.



ⁱⁱ Excerto original: “to catch death actually happening and embalm it for all time is something only cameras can do” (SONTAG, 2004, on-line).

ⁱⁱⁱ Título em referência ao primeiro capítulo de *Tudo se ilumina*, de Jonathan Safran Foer.