

HORIZONTE DE EXPECTATIVA PÓS 11 DE SETEMBRO: A EXPERIÊNCIA DE LEITURA EM EXTREMAMENTE ALTO & INCRIVELMENTE PERTO

Marina Pereira Penteado¹

Resumo:

O presente trabalho busca investigar a experiência de leitura no romance *Extremamente alto & incrivelmente perto*, de Jonathan Safran Foer, tendo em vista a estética da recepção de Hans Robert Jauss, mais especificamente centrando na tese sobre “Horizonte de Expectativa”. Desta forma, será feita uma análise de tal conceito e das possibilidades que ele abrange na literatura norte-americana pós 11 de setembro.

Palavras-chave: Teoria da Literatura; Estética da Recepção; Literatura norte-americana; 11 de setembro.

A partir do descrédito em torno da história literária, que nos anos de 1960 estava desaparecendo dos programas das universidades e ainda resistia somente como exigência anacrônica no terreno dos exames universitários, Hans Robert Jauss percebe a necessidade de repensar o assunto e, através de *A história da literatura como provocação à teoria literária*, sugere uma mudança. Em uma época em que tais histórias eram consideradas pretensiosas e mais uma idealização de um editor para fins comerciais do que uma iniciativa de estudiosos, Jauss pensa a historiografia literária não mais como enumeração de fatos, a partir da concepção de “vida e obra”, ou do historiador da literatura como aquele que tem como ideal a objetividade

¹ Mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e aluna de doutorado do PPG em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

descritiva, evitando julgamentos de natureza estética. Para ele, tais características não são mais satisfatórias, uma vez que o crítico com ideal de objetividade acaba por limitar-se a narrar um passado acabado, participando como leitor passivo do processo literário. Para o autor:

[...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil compreensão (JAUSS, 1994, p. 7-8).

Partindo de tal pressuposto, a fim de desenvolver sua crítica, Jauss faz um levantamento da filosofia da história ao longo do século XIX, a fim de entender em que medida seus procedimentos levaram ao descrédito da historiografia literária, que acabou por cair em análise de períodos fechados, esquecendo o ponto de vista do seu próprio tempo, distanciando o passado do presente e abrindo caminho para o método positivista. O autor destaca a sociologia da literatura e o método imanentista como vindos da orientação da escola positivista e sugere as teorias marxistas e formalistas como sendo coadjuvantes no processo de criar um abismo entre a literatura e a história.

Embora as duas teorias tenham tentado abandonar o caminho positivista e da metafísica estética própria da filologia alemã, que considerava as histórias das artes como partes representativas da história geral, ambas “tentaram resolver o problema de como compreender a sucessão histórica das obras literárias como o nexo da literatura” (JAUSS, 1994, p. 15), mas acabaram caindo em um empasse que exigiu a elaboração de uma nova “relação entre a contemplação histórica e a contemplação estética” (JAUSS, 1994, p. 15).

De um lado, a teoria marxista via a literatura em seu espelhamento da realidade, valorizando o elemento externo em detrimento da obra em si, de outro, a teoria formalista valorizava o elemento interno em detrimento dos condicionamentos externos, defendendo a imanência do texto. Nenhuma das duas resolveu a questão da historicidade do fato literário, segundo Jauss, mas é a partir dos resultados alcançados pelas duas correntes que o crítico vai fazer seu programa com a finalidade de superar a distância entre literatura e história, entre o conhecimento estético e o conhecimento histórico.

Ao ficarem presas às dimensões de produção e apresentação, ambas teorias esquecem a dimensão de sua recepção e dos efeitos que ela causa, não pensando a função do leitor como sendo indispensável para o conhecimento estético e histórico. Levando em consideração que críticos, autores e historiadores são antes de tudo leitores, Jauss observa ser através da ação deles que a obra se incorpora ao horizonte variável de experiências de uma continuidade, na qual se realiza a transformação constante de pura recepção em compreensão crítica, de recepção passiva em ativa, de normas estéticas já aceitas numa nova criação que as ultrapasse. A proposta de Jauss, então, surge como forma de atualizar os estudos existentes com a finalidade de acompanhar a arte moderna que estava sendo produzida. Como Mariana Lage Miranda observa:

Um dos pontos centrais de tal reformulação teórica é a percepção da necessidade contemporânea de ultrapassar as tradicionais categorias da estética da representação. Tendo a arte, como constata ele, tomado um rumo novo após se desvencilhar dos ideais de perfeição formal do objeto, de criação imitadora do artista e do modelo de contemplação passiva, o desenvolvimento de uma teoria própria para a arte autônoma deve estar atenta à abertura da obra à maior participação do receptor e, por conseguinte, da compreensão dessa exigência feita ao polo da recepção (MIRANDA, 2007, p. 11).

Com o foco voltado para a recepção, o fato literário começa a ser observado através da noção de que ele já foi lido anteriormente e que tais leituras não podem se dar da mesma forma em todos os períodos históricos. Para o crítico, a obra literária não é “um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é antes uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura” (JAUSS, 1994, p. 25). Por tal motivo, a obra literária só continua a ser relevante enquanto consegue estabelecer um diálogo com o leitor. Para tanto, o diálogo depende de fatores determinados pelo que Jauss vai chamar de horizonte de expectativa, que nada mais são do que referências que todos os leitores possuem sobre aspectos tais como estilo, forma, gênero e temática das obras.

A teoria de Jauss surge através do desenvolvimento de quatro teses, que podemos chamar de premissas, abrangendo elas, respectivamente, a historicidade da literatura, o horizonte de expectativa, a distância estética e a proposta de recuperação da historicidade do texto literário. Como complementação, Jauss apresenta as últimas três teses, que colocam em ação o método que ele acredita ser o melhor para estudar as obras literárias. Na quinta tese é desenvolvida a ideia de que a obra deve ser estudada através de um nível diacrônico, que é dado pela interrelação das recepções das obras literárias. A sexta tese trata do nível sincrônico, que é a consideração do sistema de referências dentro da literatura de uma época. Finalmente, na sétima tese, Jauss parte para a relação do desenvolvimento puramente literário com o processo da história em geral. Sendo os aspectos das teses cinco e seis inspirados nas teorias formalistas, enquanto o último é oriundo das teorias marxistas. Completando, assim, sua estética recepcional.

Após essa breve introdução do estudo de Hans Robert Jauss, proponho uma leitura do romance *Extremamente alto e incrivelmente perto*, de Jonathan Safran Foer, publicado em 2005, colocando em perspectiva a segunda tese desenvolvida em *A história da literatura como*

provocação à teoria literária, chamada de “horizonte de expectativa”. Para tanto, será posto em análise a experiência de leitura na literatura norte-americana contemporânea pós 11 de setembro (centrada na obra citada) com a finalidade de observar como as noções já conhecidas do gênero romanesco marcadas no horizonte de expectativa dos leitores atuais são alteradas através de uma narrativa permeada por referências visuais do que não parece possível ser narrado com palavras.

Extremamente alto e incrivelmente perto é constituído por histórias intercaladas. Composto majoritariamente pela narrativa de Oskar Schell, um garoto de nove anos de idade que perdeu o pai no ataque terrorista ao World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001, juntamente com a narrativa epistolar de seus avós paternos. O romance é estruturado através de textos que apresentam diferenças formais entre si: primeiramente temos o de uma criança que, por não conseguir comunicar o que sente em palavras, adiciona desenhos, cartões de viagem, rabiscos de canetas em papelarias, fotografias, etc., como se contasse a história oralmente para o leitor; o outro é constituído por cartas dos avós de Oskar, nas quais por um lado temos a narrativa de Thomas Schell avô, que perdeu a habilidade de falar, e de outro a narrativa da avó, que por sua vez apresenta dificuldade em expressar os seus sentimentos.

Sem parecer compreender os motivos da tragédia, Oskar tenta encontrar sentido para o desaparecimento da pessoa que ele mais amava, pessoa número um em sua lista de quem ele ama mais: “1. Pai” (FOER, 2006, p. 86). Através de uma chave que ele encontra dentro de um vaso no guarda-roupas de seu pai, Oskar acredita que Thomas deixou uma mensagem, e com a finalidade de tentar passar um pouco mais de tempo com o pai, o menino procura pistas que o ajudem a descobrir a quem, ou a qual porta, a chave pertence.

A narrativa composta por cartas dos avós gira em torno de seus encontros e desencontros. Ambos presenciaram o bombardeio de Dresden durante a Segunda Guerra

Mundial e vivem marcados pelo terror do passado. O avô perde a mulher que ama, Anna, irmã da avó, juntamente com seu filho ainda não nascido e se muda para os Estados Unidos, onde vai perder, gradualmente, a habilidade da fala, chegando ao ponto de se comunicar somente por escritos em cadernos. Sua condição de perder as palavras começa logo na sua chegada aos Estados Unidos, traumatizado pela perda de Anna:

[...] não fui sempre mudo, costumava falar e falar e falar e falar, não conseguia manter a boca fechada, o silêncio se apoderou de mim como um câncer, era uma das minhas primeiras refeições na América, tentei dizer ao garçom: ‘O modo como você acabou de me passar essa faca me lembra...’, mas não consegui terminar a frase, o nome dela não vinha, tentei mais uma vez, não vinha, ela estava presa dentro de mim (FOER, 2006, p. 27).

A avó, que não tem nome, também vai para os Estados Unidos na mesma época de Thomas avô, onde ambos se reencontram e se casam mais por identificação do que por amor: “Você perdeu tudo”, ela disse, como se compartilhássemos um segredo, ‘posso ver” (FOER, 2006, p. 41). É ela quem propõe o casamento a este homem que acabou de conhecer, escrevendo em seu caderno “Por favor, case comigo” (FOER, 2006, p. 43) e insistindo até que ele aceite. Embora a avó não perca a habilidade de falar, como seu marido, ela não consegue se comunicar efetivamente durante a vida. São as cartas que vão conseguir expressar o que ela guardou ao longo dos anos sem conseguir dizer.

Extremamente alto e incrivelmente perto, através de sua constituição, exige um leitor disposto a entrar no jogo da narrativa a fim de interpretar não só o que está escrito como também a forma na qual o texto se apresenta. Essas idiossincrasias não são novidades em romances, e como Henry James observou em seu texto canônico, “O futuro do romance”: “O Romance é, de todos os retratos, o mais abrangente e elástico. Pode se estender aonde

for – apreenderá quase tudo” (JAMES, 1995, p. 58). Desta maneira, o que eu gostaria de analisar aqui é que Foer se detém em uma forma, estilo e temática reconhecíveis ao leitor de hoje, mas adiciona aspectos que expandem tal horizonte de expectativas conhecido até o momento de sua publicação, e que são despertados pela insegurança e pelo sentimento de ver algo demasiadamente real nos ataques terrorista do 11 de setembro. Para tanto, refletir sobre a segunda teses de Jauss se torna necessário.

O horizonte de expectativa, segundo Jauss, trata da experiência do leitor que, analisada, livra-se de qualquer caráter psicologizante ou subjetivo, desde que a descrição da recepção se volte para o sistema verificável de expectativas, que, por sua vez, é condicionado para cada obra no momento histórico de sua publicação, pela tradição do seu gênero, pela forma e matéria das obras anteriores mais conhecidas e pela oposição entre linguagem poética e linguagem prática².

Ao partir das considerações de Wellek, que argumenta “não ser possível, por meios empíricos, determinar um estado da consciência, quer seja o individual (...) quer seja o coletivo” (JAUSS, 1994, p. 27), e de Jakobson, que queria substituir o “o estado coletivo da consciência” pela “ideologia coletiva” (JAUSS, 1994, p. 27), estando esta última intrincada a um sistema de normas “que existiria, para cada obra literária, na qualidade de *langue*, e que seria atualizada pelo receptor como *parole*” (JAUSS, 1994, p. 28), o crítico observa que essa teoria limita o subjetivismo do efeito e levanta a questão a respeito de “a partir de que dados se pode apreender e alojar num sistema de normas o efeito de uma obra particular sobre determinado público” (JAUSS, 1994, p. 28).

Desta forma, partindo das ideias expostas em *Lernen und Esfahrung*, onde G. Buck define a negatividade no processo da experiência, que vai ser importante para desenvolver a

² Cf. Jauss, 1994. p. 27.

tese de horizonte de expectativa de sua obra³, Jauss observa que na experiência da obra literária, da mesma forma que na da realidade, existe um saber prévio. Para ele:

[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a ‘meio e fim’, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS, 1994, p. 28).

Lançando a questão da recepção do texto para o âmbito do próprio sistema literário e evitando a relação com o leitor real, já que isso determinaria que caísse no psicologismo.

Se para Jauss existem obras que são reconhecidas pelo público leitor por apresentarem características já difundidas em determinado gênero, o modelo ideal para se pensar esses sistemas literários seria o de obras que começam desta maneira para logo em seguida quebrar as expectativas e apresentar algo novo. É possível, assim, fazer a reconstrução das expectativas dos leitores no que diz respeito às obras analisadas a partir de três fatores básicos:

Em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente e ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função

³ Cf. Jauss, 1994. p. 64.

prática da linguagem, em oposição esta que, para o leitor, reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação (JAUSS, 1994, p. 29).

O romance de Jonathan Safran Foer apresenta aspectos que remetem o leitor a um horizonte de expectativas já existente. A forma de romance, embora intercalada por uma narrativa que se assemelha a história oral, com a adição de uma narrativa epistolar, fotografias, desenhos e imagens ainda é identificada como sendo um romance. Tal obra é reconhecida em uma continuidade literária que questiona as possibilidades do gênero, com autores como Thomas Pynchon e outros realistas influenciados por toda uma tradição do século XIX. A temática também faz parte da memória dos leitores – mesmo quem não vivenciou diretamente alguma guerra tem uma breve noção do trauma que ela pode causar no ser humano. Contudo, o que eu gostaria de mostrar neste trabalho é de que maneira a temática a respeito do trauma causado por guerras ou, mais especificamente, um evento terrorista, é reestruturada. A partir de aspectos pertencentes ao horizonte de expectativa do leitor, Foer adiciona a discussão da perda de referências da vida contemporânea, causada pela cultura do espetáculo norte-americana, que parece reconhecer o real somente através de suas representações.

Foer não está sozinho, e romances publicados logo após o seu, como *Homem em Queda* (2007), de Don DeLillo, *Homem no Escuro* (2008), de Paul Auster, e *O Terrorista* (2006), de John Updike, para citar alguns, também se voltam para uma nova forma de realismo, uma vez que um evento televisionado como o em destaque aqui, mostrou a dificuldade de representar dentro dos limites já estabelecidos pelo gênero. Das mais de trezentas páginas da edição brasileira do romance, cinquenta e oito contém fotografias, sem contar as que possuem desenhos ou outras formas de representação (como folhas de jornais rabiscadas, cartas datilografadas, cartões de visita, etc.). Todas são continuações do texto, uma

fotografia de Halmet segurando o crânio quando Oskar está participando da peça homônima de Shakespeare em sua escola, foto de chaves quando ele vai ao chaveiro investigar a origem de seu achado, a repetição da fotografia de uma das torres do WTC com um homem caindo, toda vez que ele pensa em seu pai, e as fotografias de portas fechadas, remetendo a chave que ele encontra.

Segundo Philippe Codde, em seu estudo “Philomela revised: traumatic iconicity in Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud & Incredibly Close*”: “experiências traumáticas ficam guardadas na memória na forma de ícones ou imagens, em vez de em palavras”⁴ (CODDE, 2007, p. 249). Tal aspecto é observado tanto na narrativa de Oskar, que narra o “pior dos dias” (FOER, 2006, p. 80), como ele chama o dia da morte do seu pai, quanto na de seus avós. É assim que eles conseguem narrar os seus sentimentos em relação aos eventos. Contudo, a utilização das imagens ultrapassa o trauma. A narrativa de Foer lida com uma situação particular que foi gravada ao vivo e exposta em todos os canais ao redor do mundo ao mesmo tempo, sendo possível acompanhar desde o caos causado pelo primeiro avião, seguido do segundo, até cenas de pessoas pulando dos prédios em tempo real. Tal relação é explicitada pelo próprio Foer em uma entrevista, na qual ele explica a utilização das imagens:

I also think using images makes sense for this particular book. First because the way children see the world is that they sort of take these mental snapshots; they hoard all these images that they remember 20 or 40 years later. And also because September 11 was the most visually documented event in human history (FOER apud. CODDE, 2007, p. 249-250).

Foer escreve o romance logo após a tragédia do 11 de setembro e recria o momento no qual a sociedade norte-americana se encontrava, vendo o que estava acontecendo através

⁴ Tradução minha: “traumatic experiences (...) are stored in memory in the form of icons or images, rather than as words”

das milhares de câmeras espalhadas pela cidade que gravavam o ataque terrorista. Oskar é liberado da escola mais cedo, mas sem compreender o que está acontecendo chega em casa e escuta as cinco mensagens de seu pai, deixadas entre 8h52min e 10h04min da manhã. Às 10h22min seu pai liga e Oskar, depois de escutar as outras quatro mensagens e ter uma ideia do que estava acontecendo, não consegue atender: “Ele precisava de mim, e eu não conseguia atender. Simplesmente não conseguia, *Você está aí?* Ele perguntou onze vezes” (FOER, 2006, p. 333. grifos do autor).

Oskar não consegue encarar a realidade e paralisa sem conseguir atender o telefone, falar com o pai seria demasiado real. Enquanto ele persegue todas as pessoas com o sobrenome Black que moram em Nova York (já que ele descobre que o indicativo que estava junto com a chave, a palavra “Black”, só poderia ser um nome, uma vez que estava em letras maiúsculas), ele tenta lidar com o segredo de ter escutado as mensagens e não ter atendido ao telefonema. A secretária eletrônica com as mensagens contendo as últimas palavras de seu pai é trocada por uma nova e Oskar esconde a velha em seu quarto sem coragem de partilhar o que ele sente. Embora ele tente, ao fazer uma pulseira de contas para sua mãe (que também não é nomeada no romance) traduzindo as mensagens que seu pai havia deixado na secretária eletrônica para código Morse, ele não obtém sucesso, uma vez que ela não percebe os signos. Para Oskar, a chave é uma última chance de estar com seu pai, de talvez encontrar algo “real”, uma vez que ele não consegue levar a sério o enterro do qual participou, já que Thomas não estava lá, o túmulo, para o menino “é só uma caixa vazia” (FOER, 2006, p. 187).

Oskar não consegue dar um sentido ao que aconteceu, captando o evento como algo do mundo real, mas ele internaliza os medos que a mídia reforçou através do início da Guerra no Iraque e do discurso antiterrorismo que o país assumiu após a tragédia.

Mesmo depois de um ano, ainda era extremamente difícil para mim fazer certas coisas, como tomar banho, por algum motivo, e entrar em elevadores, é claro. Muitas coisas me davam aflição, como pontes suspensas, germes, aviões, fogos de artifício, pessoas árabes no metrô (embora eu não seja racista), pessoa árabes em restaurantes, cafeterias e outros locais públicos, andaimes, grades de metrô e esgoto, sacolas sem dono, sapatos, pessoas de bigode, fumaça, nós, prédios altos, turbantes (FOER, 2006, p. 47).

A influência da mídia, como apontada pelo próprio Foer na entrevista já citada neste trabalho, influencia a relação da percepção dos acontecimentos, e um evento documentado da forma como foi o de Nova York faz com que a lembrança e o trauma do ocorrido retornem através das imagens amplamente divulgadas. Como Susan Willis, em *Evidências do Real*, observa, após os ataques às torres gêmeas, instaurou-se “o trauma, intensificado e perpetuado por meios de comunicação chorando suas lamúrias de forma obsessiva” (WILLIS, 2008, p. 46). Em uma época em que “as forças políticas e os meios de comunicação conluíram-se numa campanha de dominação pelo medo” (WILLIS, p. 91), tudo é atribuído a terroristas e os medos de Oskar surgem de formas peculiares, como a necessidade de andar com um pandeiro em mãos e as vestimentas sempre brancas (a única cor que ele usa), juntamente com alguns mais óbvios, como o medo de espaços fechados como metrôs, elevadores e prédios muito altos.

A relação com o real que o garoto vivencia é a que o impele a entrar na aventura de descobrir a função da chave que ele encontra. Para ele, é a esperança de encontrar uma última mensagem de seu pai que deixa suas “botas mais leves”, como ele se refere quando se sente menos angustiado, para ele: “toda vez que deixava nosso apartamento para procurar a chave eu ficava um pouco mais leve, porque estava me aproximando do pai” (FOER, 2006, p. 64). Os oitos meses que Oskar persegue seu objetivo, mesmo sabendo que seu pai não havia deixado nenhuma pista além da palavra Black (que, como ele vem a descobrir no final

da narrativa, nem havia sido ele quem tinha escrito), acabam com a frustração de descobrir que a chave pertencia a outra pessoa. Embora ele tenha resolvido o mistério do pertence, encontrado o Black dono da chave, ele descobre que essa pessoa não tem relação alguma com seu pai. Thomas havia comprado o vaso e o dono havia simplesmente esquecido uma chave ali dentro, sem grandes mistérios a desvendar.

A morte de Thomas Schell perturba o garoto por não parecer real, uma vez que não existe um corpo para provar. De tal forma, em sua frustração de não obter respostas que tornem a morte de seu pai mais palpável, como ele esperava que a chave fosse desvendar, Oskar resolve abrir o túmulo de Thomas com ajuda de seu avô. Oskar convence o avô a abrir o caixão respondendo que “é a verdade, e o Pai amava a verdade” (FOER, 2006, p. 354) para o que o senhor Schell vai perguntar “Que verdade?” e escutar a resposta: “Que ele está morto” (FOER, 2006, p. 354). A surpresa de abrir o caixão e não ver nada dentro ainda é sentida pelo garoto: “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” (FOER, 2006, p. 354).

Foer foca no emocional das personagens com a narrativa de um garoto, que tenta entender a morte, intercalada pela narrativa de seus avós, que por sua vez, tentam compreender a vida. A avó, que além de ter sobrevivido ao bombardeiro de Dresden se vê casada com um homem que amava sua irmã e que a abandona no momento que ela fica grávida, Thomas Schell avô, que foge após saber da gravidez, retornando somente após a morte de seu filho no ataque terrorista, e Oskar, o garoto que não consegue deixar a sensação de ter “as botas pesadas”, estão todos ligados e refletindo um mesmo problema. A ênfase no já citado aspecto emocional exposto na obra surge, por fim, para abordar um dos aspectos da ressonância histórica que o evento proporcionou: a perda de referências.

O problema no romance é encontrado justamente em entender o evento, uma vez que o real e o espetáculo se misturam, como é possível observar através das histórias, e em especial na narrativa paralela que Oskar constrói ao longo dos oito meses em um caderno. O menino procura pistas que indiquem para a maneira na qual Thomas morreu e através da espécie de diário que ele constrói, no qual adiciona as fotografias e desenhos que surgem na narrativa, chamado de “Coisas que acontecem comigo”, Oskar adiciona a foto famosa do 11 de setembro de um homem em queda. Imagem que surge inúmeras vezes dentro da narrativa e que faz o garoto se indagar: “Será que era o Pai?” (FOER, 2006, p. 359).

A necessidade de encontrar o real nas narrativas pós 11 de setembro são observadas por Catherine Morley, no texto “Plotting against America: 9/11 and the spectacle of terror in contemporary American fiction”, no qual ela afirma que: “apesar do interesse da academia no pós-moderno, o modelo ficcional predominante na literatura norte-americana contemporânea parece ser o realismo”⁵ (MORLEY, 2008, p. 307). Morley nota que a predominância do realismo nos romances estadunidenses é influenciada pela dificuldade de perceber o real em uma sociedade espetacularizada, onde o que normalmente aparece é o simulacro.

Como Jean Baudrillard observa, em *Simulacros e Simulações*, a simulação existe como uma necessidade para se criar a veracidade do real: “A Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real, quando toda Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais”. (BAUDRILLARD, 1994, p. 21). Tal reflexão está presente no romance de Foer com a ideia de que a fraude, ou seja, as imagens televisionadas, são produzida como real enquanto o real, o evento em si, é produzido como espetáculo pela televisão que filma de inúmeros ângulos a tragédia, que é assistida por praticamente toda a população do mundo ao mesmo tempo. *Extremamente alto e incrivelmente perto* explora essa

⁵ Tradução minha: “*in spite of the academic interest in the postmodern, the dominant fictional mode in contemporary American writing seems to be realism*”.

relação do acontecimento espetacularizado pela mídia como uma necessidade de legitimar o ocorrido, mas acaba mostrando que algo mudou no 11 de setembro.

A experiência de leitura do romance de Foer é, por conta disso, um jogo complexo que exige do leitor a capacidade de interpretar o que está sendo narrado nesse estilo realista que está questionando exatamente as possibilidades de representar a realidade que o evento trouxe. Como Catherine Morley observa ao analisar o romance de Foer juntamente com o romance *Homem em Queda*, de Don DeLillo, é através das referências visuais que tais autores vão propor uma narrativa que é baseada em uma descrição mais apurada possível do evento:

Thus, these writers integrate an emphasis on the visual image within their fictions (performance art in the case of DeLillo and actual photographs intersplined with the text in Foer's novel), thereby offering a heightened version of realism in order to accurately portray the realities of post 9/11 socio-cultural and personal landscapes (MORLEY, 2008, p. 293).

Para DeLillo, no 11 de setembro não houve confusão de papéis na televisão em relação ao que era real e o que não era. Onze anos antes, na cobertura da Guerra do Golfo, as pessoas tinham dificuldade de diferenciar o evento da cobertura desse evento, no 11 de setembro, DeLillo afirma que isso mudou. Para ele, o evento dominou o meio⁶, e tal aspecto trouxe a sensação de estar presenciando algo irreal, ao que ele vai acrescentar: “quando dizemos que algo é irreal, nós queremos dizer que é algo real de mais”⁷ (DELILLO, 2001, p. 38), se referindo a algo que é tão inexplicável e ao mesmo tempo tão verdadeiro que não conseguimos o perceber. A necessidade de Oskar de encontrar o real pode ser então compreendida como a incapacidade dele de aceitar a dura realidade do evento. Para Savoj

⁶ Cf. DeLillo, 2001: “The events of September 11 were covered unstintingly. There was no confusion of roles on TV. The raw event was one thing, the coverage another. The event dominated the medium.” p. 38.

⁷ Cf. DeLillo, 2001: “When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions”. p. 38-39.

Zizek, a busca por algo que não se quer realmente encontrar é explicitada nos desejos que são praticamente impossíveis de se alcançar, no caso de Oskar, ela surge no desejo de encontrar o corpo do pai no caixão.

Na vida diária, (fingimos) desejar coisas que na verdade não desejamos, e assim, ao final, o pior que pode nos acontecer é conseguir o que ‘oficialmente desejamos’. A felicidade é, portanto, intrinsecamente hipócrita: é a felicidade de sonhar com coisas que na verdade não queremos (ZIZEK, 2011, p. 79).

Oskar sonha com o que ele não quer encontrar, a busca dele pelo corpo não é para tornar o evento mais real, é para confortá-lo de realmente ver o ocorrido, é uma forma de escape, uma vez que ele sabe que não vai encontrar o que procura. Da mesma maneira, o avô de Oskar foge quando seu filho nasce para evitar a realidade: “Você tinha medo que ele morresse?”, pergunta Oskar, “Eu tinha medo que ele vivesse (...) A vida é mais assustadora que a morte”, responde o avô (FOER, 2006, p. 355). Por tal motivo é compreensível a narrativa ser constituída por tantas imagens. A realidade é dura para ser narrada, ao ponto de quando a avó, que enxerga mal, escreve uma carta contando toda a sua história (que ela nunca conseguiu expressar em palavras) datilografando em uma máquina de escrever antiga, o avô não tem coragem de avisá-la que a máquina estava sem tinta e as folhas haviam saído em branco, o romance apenas apresenta as folhas em branco e a mentira do avô, que a poupa da realidade cruel que a impediu, novamente, de contar sua história.

Através da narrativa dos avós, o peso de tentar evitar a realidade é explicitado, eles sentem a impossibilidade de narrar na pele, com a mudez de avô e a limitação visual da avó (que não percebe que as páginas que ela escreve estão em branco). Através, da história de Oskar, por outro lado, o leitor percebe a dificuldade do garoto de ver a realidade e não

conseguir percebê-la como tal, de não aceitar que o vazio do caixão é o que existe. A ligação de Thomas minutos antes das torres caírem, tanto quanto a sua morte, se tornam irreais para Oskar, tamanho é sua realidade, e o que resta ao menino é sonhar com a possibilidade de voltar no tempo, antes do acidente, enquanto ele ainda não consegue assimilar o momento. As diferentes atitudes de ambos os lados da história, contudo, são representadas no mesmo realismo duro, permeado por imagens que narram o que é pesado demais para ser narrado.

O romance de Foer traz elementos novos a uma forma e temática já bastante discutidas, aspectos que, embora já existissem na literatura norte-americana, foram intensificados com o ataque às Torres Gêmeas em Nova York e que mostram a frustração de tentar representar algo que é demasiadamente real. Se como Jauss observa, há obras que excedem o horizonte de expectativas vigentes à época de seu aparecimento, *Extremamente Alto e Incredivelmente Perto* é uma delas. Foer não surge sozinho, mas é um dos primeiros a produzir uma literatura que escapa aos moldes que estavam em voga no momento de sua publicação, seguindo uma tradição realista, mas modificando-a. Ao dar prioridade a um realismo moldado em reprodução de imagens, na tentativa de criar uma narrativa mais precisa possível do momento histórico em destaque, o escritor expande o horizonte de expectativas dos leitores, sugerindo a necessidade de mudar a forma de narrar as histórias no mundo pós 11 de setembro.

Referências:

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

CODDE, Philippe. *Philomela revised: traumatic iconicity in Jonathan Safran Foer's Extremely Loud & Incredibly Close*. Disponível em: <http://iris.lib.neu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=saf_35_2>. Acesso em: 30 jul. 2014.

DELILLO, Don. "In the Ruins of the Future". *Harpers Magazine*. p. 33-40, (December),

2001. Disponível em: < <http://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo>>. Acesso em : 30 de jul. 2014.

FOER, Jonathan Safran. *Extremamente Alto e Incrivelmente Perto*. São Paulo: Rocco, 2006.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: ática, 1994.

MORELEY, Catherine. “Plotting against America: 9/11 and the spectacle of terror in contemporary American fiction”. *Gramma/Γράμμα: Journal of Theory and Criticism*, 16, p. 293–312. Disponível em: <<http://www.enl.auth.gr/gramma /gramma08/morley.pdf>>. Acesso: 20 jul. 2014.

WILLIS, Susan. *Evidências do Real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.