

Graham Greene e Kazuo Ishiguro: suspense, trauma, orfandade e o jogo da memória em *The Fallen Idol* e *When We Were Orphans*

(Graham Greene and Kazuo Ishiguro: suspense, trauma, orphanhood and the game of memory in *The Fallen Idol* and *When We Were Orphans*)

Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista de Araraquara (UNESP)

mgvs@vivax.com.br

Abstract: The objective of this essay is to exam in the works *The Fallen Idol* by Graham Greene and *When We Were Orphans* by Kazuo Ishiguro the constant motives caused by the trauma of being an orphan. The goal is to show the work of memory represented as an act of remembering and re-elaboration and its link with historical and cultural data built in the form of fiction and their relation with the symbolic as a way to create the images found in the interlace with culture and individual experience.

Keywords: memory, trauma, orphanhood

Resumo: O objetivo deste ensaio é examinar nas obras *The Fallen Idol* de Graham Greene e *When We Were Orphans* de Kazuo Ishiguro os motivos renitentes, oriundos do trauma da orfandade para expor o trabalho da memória representado como recordação e reelaboração e seu enlace com dados históricos e culturais registrados na forma de ficção e seu relacionamento com o simbólico para a criação das imagens apanhadas nos entrelaçamentos com a cultura e a experiência individual.

Palavras-chave: memória, trauma, orfandade

Graham Greene (1904-1991) pertence à geração de escritores ligados ao Modernismo. Seu interesse recai sobre as ambigüidades encontradas na complexa luta espiritual do homem contemporâneo em confronto com o materialismo e a espiritualidade. Os heróis de Greene, seres atormentados e solitários, vivem em conflito com as forças sociais. A classe social dos protagonistas dá configuração ao contexto histórico e político, ao dilema moral e à crise em que estão inseridos. O ponto central é o embate entre o bem e o mal, o certo e o errado que convivem no interior do homem.

Embora escolha preferencialmente como cenários de suas narrativas países pobres e degradados (da América do Sul e África), *The Fallen Idol* (1973)¹, foco deste estudo, tem por cenário a Inglaterra. Publicado pela primeira vez em 1935 com o título *The Basement Room*, foi adaptado para o cinema como *The Fallen Idol*. O texto examinado neste estudo mantém o título da versão cinematográfica.

A narrativa trata do drama psicológico vivido pelo protagonista, Philip Lane, um garoto de sete anos que, enquanto aguarda a chegada da babá, fica em sua mansão sob os cuidados do casal Baines, mordomo e governanta, porque os pais saem para uma viagem de quinze dias. O texto se sustenta na solidão da criança e no trauma por ela sofrido, motivado pela morte de Mrs. Baines após uma discussão com o marido, que, na

¹ Data de publicação do texto em estudo neste ensaio.

ausência da esposa, traz a amante, Emmy, para dormir com ele na mansão. Philip não sabe lidar com os jogos e ardis do mundo dos adultos e acaba por incriminar seu ídolo e amigo mais querido, Mr. Baines, passando o resto da vida a torturar-se com as cenas que levaram à incriminação do mordomo.

Trauma, “orfandade” e suspense constituem os núcleos narrativos de *The Fallen Idol* e estão presentes também no romance de Kazuo Ishiguro, *When We Were Orphans* (2000). A história, construída em primeira pessoa, gira em torno das recordações de um detetive inglês, Christopher Banks, que na infância mora com os pais em Xangai, em um bairro residencial para estrangeiros. Os jogos e astúcias dos adultos interferem na vida de Banks. Aos dez anos de idade, repentinamente, seus pais desaparecem e o garoto se vê obrigado a viver com uma tia na Inglaterra. O trauma o leva, quarenta anos depois, ao bairro dos estrangeiros em Xangai. Reencontra a mãe, velha e desmemoriada, vivendo sob os auspícios da sociedade religiosa Rosedale Manor.

Kazuo Ishiguro (1954-), escritor japonês radicado na Inglaterra desde 1960, por volta dos cinco anos de idade, parte com os pais de Nagasaki para Londres. Nos anos 1980, produz seus dois primeiros romances, tendo por cenário o Japão. Escolhe outros lugares para as obras posteriores, o que amplia e internacionaliza seus temas, corroborando sua tentativa de não escrever apenas sobre sua experiência como imigrante e seu país de nascimento.

Em *The Remains of the Day* (1989), retoma o mito de uma “mítica” Inglaterra com o objetivo de retrabalhar ou debilitar ideais ou mitologias que estruturam as nações, as comunidades ou os indivíduos, a fim de analisar seus efeitos, conforme ressalta Wong (2005, p. 13). Além do internacionalismo, outra característica de Ishiguro é escrever sempre na língua inglesa, o que lhe assegura um lugar na literatura britânica. Como os escritores britânicos contemporâneos, Ishiguro entende que a Grã-Bretanha não é mais o centro do universo, o que reforça seu interesse em enfatizar temas internacionais, que revelam a tensão provocada pelo poder e controle exercidos por países com tendências imperialistas.

Trauma, orfandade e o jogo da memória

O trauma sofrido pelos protagonistas parece surgir da sensação de se sentirem “abandonados” pelos pais quando crianças, como mostra a cena inicial de *The Fallen Idol*. Embora Philip sinta que começa a viver, porque livre para circular de cômodo em cômodo de sua mansão e conversar com Baines de igual para igual, ficar “entre babás” (*between nurses*), diante do quarto infantil, e o fechamento da porta de entrada são indicadores de sua solidão e experiência traumática que paralisarão sua vida.

Philip, quando vê Emmy pela primeira vez, não atina com o lugar dela em seu mundo. A moça é diferente dos amigos que visitam seus pais e que Philip imita os gestos. É também diferente dos altos funcionários das casas em que Philip toma chá com a mãe. Tenta ligar a moça com sereias e ondinas, mas ela certamente não pertence a esse mundo. Imaturo ainda, deduz que deve ser sobrinha de Baines. Assim, desconhece o drama vivido por Mrs Baines que, velha e feia, sempre vestida de negro e coberta de pó, sofre com a idéia de ser traída pelo marido.

É o mundo do mordomo que o atrai, especialmente, quando este lhe descreve a vida antes do enlace com Mrs Baine. Vivía na África e tinha quarenta negros sob seu comando e uma arma que nunca precisou usar. Apesar da felicidade de estar com Baines, é obrigado a enfrentar as rabugices de Mrs Baines, uma verdadeira bruxa aos

seus olhos. Algo no porão, onde vive o casal, deixa traços que Philip não sabe ainda julgar: *a strange passion he couldn't understand moving in the basement room. He saw a small pile of broken glass swept into a corner by a waste-paper basket* (GREENE, 1973, p.160)².

Esses traços indefiníveis ajudam a construir o estado aflitivo e expor a cegueira em que vive o menino. Paulatinamente, o trauma vai tomando forma. Segundo Freud,

há um tipo especial de experiências da máxima importância, para a qual lembrança alguma, via de regra, pode ser recuperada. Trata-se de experiências que ocorreram em infância muito remota e não foram compreendidas na ocasião, mas que *subseqüentemente* foram compreendidas e interpretadas (FREUD, 1969a, p. 165) .

Aos poucos, Philip vai adentrando às cegas esse mundo, o que o levará a viver sob o efeito das interpretações do dia em que ficou aos cuidados do casal. Choque que lhe paralisará a existência e que se assemelha à experiência infantil mencionada por Freud (1969a). Como a cena primária freudiana só é compreendida *posteriormente* (*nachträglich*), não é traumática em si mesma, o que só ocorrerá, quando a criança for capaz de lhe atribuir significado. Segundo Garcia-Roza, *o que acontece [na cena primária] é sua inscrição inconsciente sem que, no entanto, lhe possa ser atribuído valor traumático* (GARCIA-ROZA, 2000, p.184).

Os pais ausentam-se com frequência, o que força o garoto a desviar para Baines seu afeto e amor, projetando-os na demonstração de horror a Mrs. Baines, figura que se mistura com os monstros de suas histórias infantis. O menino, que nada sabe sobre amor e paixão, fica confuso, quando, através do vidro da vitrine da confeitaria, vê Baines e Emmy coberta de lágrimas diante dos potes de creme que Mrs Baines pela manhã tinha retirado do quarto da mãe e lançado na lixeira. Observa os dois e tenta entender por que Baines está tão feliz e ao mesmo tempo mostra desespero no rosto. Para o menino, os amantes vivem um conflito:

He was inquisitive and he did not understand and he wanted to know. He went and stood in the doorway to see better; he was less sheltered than he had ever been; other people's lives for the first time touched and pressed and moulded. He would never escape that scene. In a week he had forgotten it; but it conditioned his career, the long austerity of his life; when he was dying he said: "Who is she"? (GREENE, 1973, p. 163-164)³.

"Quem é ela?" atua como mote que se estende até o final da narrativa, espaço em que Philip recorda, revive e elabora o que lhe ocorreu na infância e registra na forma de um sobressalto que o acompanha até na hora da morte. Segundo Freud (1969a), esse "exercício de anamnese" é feito por meio da repetição e, assim, ela se dá *sob as condições de resistência* (FREUD, 1969a, p.167). Para o psicanalista, o repetir *implica, por outro lado, evocar um fragmento da vida real* (FREUD, 1969a, p. 167). Embora a cena de Baines e Emmy logo se dissipe e pareça cair no esquecimento, condiciona a

² Uma estranha paixão que não conseguia compreender movia-se no porão. Viu, ao lado do cesto de lixo, varrido para um canto, um montinho de cacos de copo quebrado. (GREENE, 1973, p.160)

³ Estava curioso e não conseguia entender e queria entender, saber tudo. Ficou parado na entrada para poder ver melhor; estava bem à vista como nunca estivera antes; era a vida de outras pessoas pela primeira vez sendo tocada, pressionada e moldada. Jamais escaparia daquela cena. Em uma semana já tinha esquecido dela; mas ela condicionou sua carreira, a longa austeridade que era sua vida; e quando estava morrendo disse: "Quem é ela?" (GREENE, 1973, p. 163-164)

carreira do protagonista pela austeridade experimentada e parece corroborar a afirmação de Freud (1969a) sobre a experiência infantil compreendida posteriormente.

A austera governanta contrasta com a mãe, cujo quarto tem cortinas rosas, potes de creme de beleza e pálidos perfumes, índices de sua feminilidade, sofisticação e requinte. Philip não tem idade para compreender o que diz Baines, nem o dia-a-dia monótono do mordomo, preso a destino inexorável. Quando este lhe pede para não mencionar nada sobre o encontro na confeitaria, o menino diz que compreende. As razões que levaram Baines a ver Emmy tão perto da casa de Philip constituem mistérios para o garoto: a velhice, o tempo que não pode ser perdido e o fato de precisar saber com urgência se Emmy estava bem.

Mrs. Baines logo descobre tudo. Tenta dar de presente a Philip um *Meccano set*, suplicando que lhe seja fiel e não diga nada ao seu marido. Mais uma vez, o mundo dos adultos se estende como sombra negra sobre ele e exige, com a oferta do brinquedo, cada vez mais participação e promessas difíceis de cumprir. Prometer fidelidade a Mrs. Baines corresponde a trair Baines. A imagem do conflito aparece em sonhos. As figuras oníricas, a bruxa acuada diante de um homem que empunha uma faca, representam o drama em que Philip está envolvido, enquanto a voz narrativa vai descerrando sua angústia e reforçando o jogo da memória na atividade condensadora e deslocadora das imagens oníricas, conforme destaca Freud em *Interpretação dos Sonhos* (1988). Em nosso estudo, a memória está relacionada com o aparelho psíquico freudiano que tem o poder de continuar produzindo os efeitos de uma vivência. É um “aparelho” simbólico e não psicológico e depende do trabalho do inconsciente, processo em que os sonhos têm papel de destaque. Para Freud (1988), o sonho pode ser considerado uma escritura psíquica, uma encenação, uma mensagem cifrada que depende de condensações e deslocamentos (metáforas e metonímias).

A experiência infantil, mesclada e realçada pelo jogo da voz narrativa no texto de Graham Greene, constitui-se em contraponto revelador das inconsistências experimentadas. Para o menino “abandonado”, a mentira é uma das primeiras a anunciar algo funesto na carta cujo selo tem a figura de Sua Majestade: Mrs. Baines diz que só poderá retornar da casa da mãe adoentada no dia seguinte.

Emmy, como visita, janta com o mordomo e Philip. A carta, interrompendo os bons momentos, tira o apetite de Baines e da moça. A insistência do empregado para que coma e se alimente bem, porque de agora em diante precisa ficar forte, é um dos detalhes que escapam à compreensão do menino. Os mistérios do mundo dos adultos e seus segredos alimentam a imaginação e o imaturo Philip lhes dá outros rumos.

A exigência da presença e amor dos pais, sob o domínio do medo, leva à substituição ou transferência, não de modo consciente e, por deslocamento, vai formando uma cadeia de conexões particulares. Comparando o universo de Baines com o do pai, Philip indaga sobre o mundo além das janelas do porão de onde enxerga tudo de forma fragmentada, como as pernas que vão e vêm, sem que ele possa ver o rosto das pessoas ou, mesmo, sentir a temperatura externa. Baines fala de um calor abrasante, úmido, corrompido e o menino indaga: *Why did father live out there?* (GREEN, 1973, p.155)⁴. Baines responde que é o trabalho dele, um trabalho de homem como o que ele, Baines, tinha na África e que foi interrompido com o casamento com Mrs. Baines.

⁴ Por que papai vivia lá?

O tormento do garoto vai ganhando forma em sonhos e mostra seu desamparo e total impotência diante dos horrores que enfrenta, como quando sonha com um imponente representante de Sua Majestade a bater à porta portando uma carta e lobos que o farejam. Na cena, o menino nada pode fazer senão se deixar farejar pelos lobos e, de mãos atadas, no sonho, vê uma cabeça sangrando em uma cesta sobre a mesa da cozinha. Os deslocamentos no pesadelo atuam como “lembranças encobridoras” que, segundo Freud (1969b), mantêm vínculo associativo entre seu conteúdo e o outro que é recalcado. A memória reproduz algo diverso que serve de substituto. *As lembranças da infância dos indivíduos adquirem universalmente o significado de “lembranças encobridoras”, e nisto têm notável analogia com as lembranças da infância dos povos, preservadas nas lendas e mitos* (FREUD, 1969b, p. 63).

No pesadelo, a figura dos lobos reforça a presença da cultura. Afinal, o lobo assombra os homens desde priscas eras com frequência garantida nos contos de fadas, principalmente quando o tema é abandono e solidão. O menino concentra seu horror nessa figura, que, ao despertar, logo toma a forma ofegante e desvairada de Mrs. Baines. Não se pode afirmar quais as associações feitas por Philip, uma vez que se trata de personagem de ficção, mas analogicamente a cabeça na cesta talvez seja a de Baines e o representante de sua Majestade, a severa Mrs. Baines, que representa o pai e a lei, fundindo-se com a imagem do carteiro que traz a carta de Mrs Baines, cheia de mentiras sob o selo de Sua Majestade e que, antes do jantar, o menino tinha recolhido da caixa de correspondência.

Mrs. Baines retorna inesperadamente e sabe da presença de Emmy em um dos cômodos. Após desvencilhar-se do marido, ainda sob o efeito da imagem projetada no espelho, em que a idade e a poeira são suas únicas esperanças, lança-se por sobre a balaustrada da escada, caindo como um saco de carvão no hall de entrada diante do menino e de Emmy. Philip foge, perambula pelas ruas e, ao retornar com um policial, não quer passar pelo hall onde está o corpo da governanta. Revê os momentos vividos e toma a decisão de manter-se à margem da vida, do amor, de tudo, temendo os segredos em que está envolvido.

Surpreendentemente, como o corpo não está mais no hall, Philip incrimina o amigo, principalmente quando menciona o nome de Emmy. Quem é ela? Por que o corpo não está mais no hall, quer saber o policial. A questão ecoa anos mais tarde e de forma alarmante no momento da morte de Philip:

Just as the old man sixty years later startled his secretary, his only watcher, asking, Who is she? Who is she? dropping lower and lower into death, passing on the way perhaps the image of Baines: Baines hopeless, Baines letting his head drop, Baines, coming clean (GREENE, 1973, p. 195)⁵.

A confissão de Baines põe um ponto final na relação do menino e do mordomo. O ídolo revela toda a sua fraqueza e, derrotado, mergulha em sua tragicidade. De acordo com Roy (1966), Graham Greene consegue marcar a trajetória de seus heróis de forma trágica, porque trabalha com o conceito de orgulho. Seus personagens são forçados a enfrentar catástrofes e classicamente assumem dimensões trágicas e heróicas com

⁵ Da mesma forma que o velho sessenta anos mais tarde surpreendeu sua secretária, sua única observadora, perguntando, Quem é ela? Quem é ela? E mergulhando cada vez mais fundo e mais fundo na morte, passando a caminho talvez pela imagem de Baines: Baines desesperançoso, Baines de cabeça baixa, Baines revelando-se (GREENE, 1973, p. 195).

conotações satânicas, quando comparadas à honestidade de seus objetivos. Baines é inocente, mas sua fraqueza foi trair a esposa e com isso o equívoco se instala, levando-o a ser punido cruelmente. O que assombra Philip é ter assistido à queda e contribuído para a condenação do amigo.

O cenário, a mansão (*a Belgravia house*)⁶, tem papel importante. É o espaço em que estão os subalternos, os que habitam o porão e, em especial, um representante do governo britânico na África, que no retorno não encontra ambiente propício à felicidade. Master Philip, sob os auspícios de Mrs Baines, é ainda muito jovem para assumir o papel que sua posição sugere e que Mrs Baines assinala de forma inequívoca, chamando-o de *Master*. No porão, Baines não pode guardar seus segredos, o lugar é impessoal, não lhe pertence. Vive das lembranças de súdito do império britânico na África, destituído de representatividade e poder, um “herói de porão”, que comanda a casa sob o domínio da esposa, enquanto os patrões, legítimos representantes da classe mais elevada, estão ausentes. O título original, *The Basement Room*, aponta para essas relações. A queda na mansão pode ser estendida ao império britânico pela perda de poder no final da Segunda Grande Guerra. Master Philip é imaturo para atuar com sabedoria junto aos que ficaram, desempenhando o papel de “órfão”, o que pode também ser aplicado a Baines, abandonado, sem reconhecimento por parte de Sua Majestade e de seu país.

Sucessor dos pais na *Belgravia House*, Philip tem a vida paralisada, como o *Meccano set*, brinquedo popular na época, destinado à construção de objetos mecânicos e do qual jamais se aproxima. O brinquedo, como um quebra-cabeça relacionado aos princípios da engenharia mecânica, estabelece um contraponto entre o engenho e a experiência pessoal regida pela memória produtora dos efeitos psíquicos, analogicamente representados na narrativa.

O pai é a peça que falta no quebra-cabeça, que é a vida desarticulada de Philip. A emblemática mansão e as relações de classe dos habitantes, que colocam sob questão a fraqueza e imaturidade do mestre, assinalam o desapontamento que irá dominar os ingleses com a queda de seu império. Tais referências abarcam o destino de Philip, que se deixa contaminar por sonhos e medos que, distante dos engendramentos “políticos”, revelam o caráter do Master. Enfraquecido e desamparado, o “órfão” deixa-se paralisar, abandona o quebra-cabeça e mergulha na lembrança traumática e alienante do jogo da memória.

Orfandade, alienação, memória e trauma em *When We Were Orphans*

O tema da “orfandade” e alienação, com seus traumas e implicações políticas, culturais e históricas, amplia-se em *When We Were Orphans*, romance de Kazuo Ishiguro. Aos dez anos, o detetive inglês, Christopher Banks, protagonista-narrador, sofre com o desaparecimento do pai e, mais tarde, da mãe, levada de casa repentinamente. Mora com a tia na Inglaterra como “órfão”, condição que estende aos colegas do St. Dustan’s, colégio interno. À semelhança de Philip, a experiência de vida do menino Banks é restrita e, ainda na infância idílica em Xangai, substitui a figura paterna pela de tio Philip, amigo da família.

⁶ Na introdução de *The Fallen Idol* (1973), Graham Greene comenta que, quando da produção do filme, foi necessário mudar o cenário para uma embaixada, porque a imagem da ampla mansão marcava sobremaneira um período, o pós-guerra, e os produtores do filme não estavam interessados em fazer um filme histórico.

Christopher Banks aparentemente parece amar Miss Hemmings, cuja memória dos pais e, em especial a da mãe, influencia sua vida adulta. Jennifer, menina que Banks adota, passa no internato grande parte da infância e adolescência, vendo raramente o pai adotivo. Todos os que têm contato mais próximo com o protagonista-narrador compartilham a orfandade. O tema *When we were orphans* remete sempre à infância com resultados conflituosos na vida adulta, acabando por envolver a relação dos ingleses com a Inglaterra.

Em *When We Were Orphans*, a narrativa inicial corresponde a julho de 1930, com Banks vivendo em Londres embalado por seu sucesso como detetive, e a derradeira também em Londres, em novembro de 1958. Tendo como pano de fundo um cenário de guerras (sino-japonesa e guerra do ópio entre Inglaterra e China), a infância de Banks é preenchida com brincadeiras, junto a seu amigo japonês Akira, e a suspenses na vida familiar.

Como cidadãos ingleses, ele e, principalmente, a mãe parecem crer na honestidade do Império Britânico, em suas promessas de grandeza, justiça e igualdade, apesar das atrocidades ligadas ao comércio de ópio com a China, às imposições humilhantes impostas aos chineses para que os ingleses possam obter o direito de explorar a droga e dominar algumas regiões e seus portos. Vários acordos buscam encerrar de vez o comércio da droga e o vício que atinge milhões de chineses, o que ocorre por volta dos anos 1950.

A mãe de Banks, a bela Diana, é incansável em sua campanha contra o ópio, apesar de o marido trabalhar para a Morganbrook and Byatt que negocia a droga. Para Diana, as ações da companhia são *un-Christian and un-British* (ISHIGURO, 2000, p.64)⁷. Tio Philip, hóspede dos pais de Banks, na época em que chegaram a Xangai, desliga-se da Byatt e funda uma associação filantrópica, *The Sacred Tree*, dedicada a melhorar as condições de vida dos chineses. Amigo da família e muito respeitado por Banks, a quem chama pelo carinhoso apelido de Puffin, é presença constante nas reuniões de Diana, cuja campanha considera uma forma ingênua de participação, algo que os políticos britânicos e a Byatt toleram sob constante vigilância. Diana acredita ter voz ativa e boas intenções, o que acaba por trazer resultados catastróficos para si e seus familiares.

O ressentimento pela ausência dos pais aparece já nas primeiras páginas, quando Banks revê, anos mais tarde, um dos meninos do St. Dunstan's, Osbourne, que lhe observa que, na época escolar, era considerado “um pássaro estranho”. A expressão desagrada o protagonista-narrador, pois crê que a imitação que fazia dos gestos dos colegas jamais permitiria detectar sua angústia. No entanto, todos sabem de sua tristeza e sonho: ser detetive para encontrar os pais. Para facilitar a tarefa, dão-lhe de presente de aniversário uma lupa, fabricada em Zurique em 1887 e que o narrador utiliza por toda a vida.

A memória de Banks não lhe é tão fiel quanto pensa. Wong (2005) afirma que, à medida que os protagonistas-narradores nas obras de Ishiguro vão recordando o passado, novos e surpreendentes sentidos são revelados. Assim, Banks está sempre avaliando o seu trauma, como um contraponto que propicia novos sentidos e revelações:

Gazing at it [the magnifying glass] now, this thought occurs to me: if my companions' intention was indeed to tease me, well then, the joke is now very much on them. But

⁷ Não cristãs e anti-britânicas (ISHIGURO, 2000, p.64).

sadly, I have no way now of ascertaining what they had in mind, nor indeed how, for all my precautions, they had ever gleaned my secret ambition (ISHIGURO, 2005, p.10)⁸.

A incerteza sobre o que os amigos pensam revela-se no emprego de *but sadly* e na contemplação da lupa, sublinhando o modo enviesado de ver o mundo. É a “vacilação calculada”, a estratégia narrativa de Ishiguro, que apóia o exercício de anamnese do narrador na incerteza, na falta de confiança naquilo que recorda e que permite ao leitor suspeitar do relato e desvendar novos sentidos na vida do protagonista. Ishiguro trabalha com a representação do fluxo contínuo da memória, atualizador do passado em *When We Were Orphans*, que promove o jogo de instabilidade de sentidos e se deixa registrar mediante recursos narrativos.

Banks se revela aos poucos, enquanto o trauma da perda dos pais toma forma mais consistente e variada. Quando afirma que evitara revelar seus planos para Osbourne, como fizera na época da escola, ocultando dos colegas o desejo de ser detetive, o leitor fica em dúvida sobre a firmeza do intento. A lupa, de certa forma ultrapassada, metaforicamente significa que Banks vê os fatos do século XX com “olhos” de final do século XIX, o que representa alienação e distanciamento, acoplados ao desejo de rever os pais perdidos. Embora seja um presente de aniversário, o olhar desfocado para outra época o desloca historicamente, reforçando a desconfiança do leitor sobre a capacidade de Banks reunir os fatos de sua vida detetivescamente como o faz com os casos policiais. A menção ao colega Osbourne parece confirmar o desvio histórico e entrelaçar à narrativa a descoberta que se encontra na peça *Look Back in Anger*, drama de 1956, de John Osborne.

Na peça, o realce recai sobre o desencanto do protagonista, Jimmy Porter, com a descoberta de que à Grã-Bretanha, idealizada na era eduardiana (1901-1910) e pela qual muitos se sacrificaram nas guerras, falta autenticidade. Para John Osborne, as crenças da infância, reforçadas pelos jornais, o culto à realeza, à Westminster e ao parlamento inglês, como o lugar de manutenção da democracia, não passam, como afirma Innes (1995), de traições fraudulentas. Desencanto semelhante está registrado em *The Fallen Idol*, de Greene, com a mansão e a imagem de *Her Majesty* no selo da carta de conteúdo mentiroso e é repetido de forma análoga em *When We Were Orphans*.

É, pois, a mentira o elemento desestabilizador das relações tanto na mansão de Philip Lane, quanto no lar de Christopher Banks, com ramificações que se estendem ao país e ao momento histórico. O pai de Banks abandona o lar por outra mulher, deixando filho e esposa entregues à própria sorte e à amizade de tio Philip. Mais tarde, em poder dos japoneses, Christopher Banks é escoltado até a embaixada inglesa pelo coronel Hasegawa, que lhe diz: *England is a splendid country,(...). Calm, dignified. Beautiful green fields. I still dream of it. And your literature. Dickens, Thackeray, Wuthering Heights. I am especially fond of your Dickens* (ISHIGURO, 2000, p. 206)⁹. O comentário soa irônico diante do horror da guerra sino-japonesa em que ambos estão mergulhados e cuja responsável principal é a política britânica que vê a China como uma colônia.

⁸ Agora, olhando fixamente para ela [a lupa], ocorre-me esse pensamento: se a intenção de meus colegas era de fato me provocar, bem, então, a piada recai sobre eles agora. Mas tristemente, eu não tenho, no momento, como me certificar do que tinham em mente e nem como de fato, com todas as minhas precauções, eles desvendaram minha ambição secreta. (ISHIGURO, 2005, p.10)

⁹ A Inglaterra é um país esplêndido (...). Calmo, dignificado. Belos campos verdes. Eu ainda sonho com ele. E a sua literatura. Dickens, Thackeray, Wuthering Heights. Eu particularmente gosto do Dickens de vocês. (ISHIGURO, 2000, p. 206)

Os escritores, citados acima, não tratam da verde, idílica e digna Inglaterra, mas dos ingleses pobres que levam uma vida desolada e miserável na era vitoriana (1837-1901), em que a hierarquia econômica e social separa as classes, deixando que a fome impere e o amor jamais tenha lugar. Os órfãos têm papel de destaque no enredo desses romances, sobretudo no de Charles Dickens e em *Wuthering Heights*. De modo sutil e irônico, a narrativa de Ishiguro é trabalhada para revelar situação oposta, daí a ironia ter lugar garantido no processo. Busca desmobilizar a narrativa criada para a nação inglesa, segundo a qual é bela, tranqüila e justa. Para Hall (2005), a *narrativa da nação* é contada e recontada nas histórias, nas literaturas e meios de comunicação, envolvendo imagens, cenários, panoramas, eventos históricos e rituais que simbolizam as experiências e dão significado e encanto à vida.

Desde a imagem de uma verde e agradável terra inglesa, com seu doce e tranqüilo interior, com seus chalés de treliças e jardins campestres – “a ilha coroada” de Shakespeare – até às cerimônias públicas, o discurso da “inglesidade” (englishness) representa o que “a Inglaterra” é, dá sentido à identidade de “ser inglês” e fixa a “Inglaterra” como um foco de identificação nos corações ingleses (e anglófilos) (HALL, 2005, p.52-53).

O comentário do coronel em *When We Were Orphans* sobrepõe-se à *narrativa da nação*, desentranhando os significados cristalizados e revelando outra realidade. A imagem criada para o Oriente sofre a mesma interferência e surge dominada pelo controle imperial, corrupção e crueldade. A política imperialista e a submissão da China diante aos ingleses servem para mostrar a angústia existencial de seus personagens.

Se o cenário idílico inglês é tratado com ironia, o mesmo ocorre com o Oriente. Para Said, em *Orientalismo* (2007), o Oriente é um discurso, uma invenção do Ocidente a partir da criação dos orientistas, ou seja, aqueles que escrevem e pesquisam sobre o Oriente. Quando se pensa em Oriente, *As mil e uma noites* compõem o cenário com tapetes voadores, reis sábios e palácios magníficos. Kazuo Ishiguro altera essa paisagem e mostra uma China mergulhada em corrupção, guerra, ópio e miséria.

Said (2007) também busca *um novo modo de conceber as separações e os conflitos que haviam alimentado gerações de hostilidade, guerra e controle imperial* (p.465). Esse novo modo tem se materializado na releitura de obras canônicas. Autores, como Salman Rusdhie, C.L.R. James, Aimé Césaire, Derek Walcott e outros, a partir da reapropriação da experiência histórica do colonialismo, criam uma *nova estética da apropriação e da reformulação transcendente* (p. 465) à qual se pode acrescentar Ishiguro.

A relação de Banks com o colega Osbourne reforça a sensação de falsidade das instituições e a falta de visão ou alienação do narrador. Christopher Banks se interessa pelos relacionamentos do amigo com pessoas importantes. Daí Osbourne se surpreender e incomodar-se com a insistência de Banks em combater os crimes e o mal, mas parecer só ter olhos para encontrar os pais na velha Xangai e desejar relacionar-se com pessoas importantes.

Uma participação mais efetiva nas grandes questões mundiais, especialmente, políticas é o que esperado de Banks, porque viveu em Xangai, tem experiência e conhece de perto os motivos e desdobramentos da presença britânica na China. Sua passagem pela *Royal Geographical Society*, para ouvir a palestra *Does Nazism pose a threat to Christianity?*, é um exemplo dessa exigência. Ao término da apresentação, o público demonstra preocupações, como o avanço das tropas alemãs através das terras do

Reno. Banks, interpelado pelo clérigo Canon Moorly, que não consegue entender porque ele não interferiu na discussão, mantém-se distante:

“What I mean to say, forgive me, is that it’s quite natural for some of these gentlemen here tonight to regard Europe as the centre of the present maelstrom. But you, Mr. Banks. Of course, you know the truth. You know that the real heart of our present crisis lies further afield”. “I [Banks] looked at him carefully, then said: I’m sorry, sir. But I’m not quite sure what you’re getting at” (ISHIGURO, 2000, p.145-146)¹⁰.

Diante desse comportamento de indiferença, não admira que Banks e a mãe acabem se sentindo “traídos” por tio Philip. A ilusão em que vivem termina de forma insólita: Diana esbofeteia Wang Ku, rico negociante de ópio e figura altamente ligada aos interesses britânicos na China. Tudo isso sob o conhecimento e complacência de tio Philip, que não passa de um ídolo decaído (*a fallen idol*) aos olhos de Banks e que relata o ocorrido, anos mais tarde, ao agora famoso detetive Christopher Banks:

Put simply,[Wang Ku] he planned to seize the opium shipments himself. (...) Most of us already knew this, but your mother didn’t. We’d kept her in the dark (...). Yes, he’d sell the opium to the same people the trading companies did (...). Unfortunately, that day Wang Ku came to your house he said something that for the first time made clear to your mother the reality of his relationship with us (ISHIGURO, 2000, p. 310)¹¹.

Mais tarde, Wang Ku retorna e acaba por levar à força Diana como uma de suas concubinas e domesticá-la.

Se analogicamente Mr. Baines, em *The Fallen Idol*, expia seus erros de forma angustiante e punitiva, cobrindo-se do mal que involuntariamente abate-se sobre ele, Tio Philip experimenta paradoxo semelhante:

All these years, you’ve [Christopher] thought of me as a despicable creature. Perhaps I am, but it’s what this world does to you. I never meant to be like this. I meant to do good in this world. In my way, I once made courageous decisions. And look at me now. You despise me (ISHIGURO, 2000, p.314)¹².

Nesse enredo, em que o bem e o mal habitam o interior dos personagens, Diana é representada como um cavalo selvagem a ser domesticado. Sua luta pelos oprimidos é menosprezada, restando-lhe apenas a atraente beleza física. Deusa, aparentemente indomável, cai nas mãos do opressor Wang Ku que, mediante imposições, ganha o direito de ser o seu proprietário sem sofrer qualquer penalidade. Ainda criança, Banks

¹⁰ “O que quero dizer, perdoe-me, é que é bem natural para alguns dos cavalheiros, presentes aqui esta noite, considerarem a Europa como o centro do atual turbilhão. Mas você, Mr Banks. É claro, você sabe qual é a verdade. Você sabe que o verdadeiro coração da nossa atual crise fica mais distante, no exterior”. “Olhei cuidadosamente para ele e então disse: Sinto muito senhor. Mas não sei o que está querendo dizer”. (ISHIGURO, 2000, p.145-146)

¹¹ “Simplificando, ele [Wang Ku] mesmo planejou apossar-se dos carregamentos de ópio (...).A maioria de nós já sabia disso, mas sua mãe não. Nós a mantivemos alheia a isso. Sim, ele iria vender o ópio para as mesmas pessoas que as companhias vendiam. (...) Infelizmente, naquele dia, Wang Ku veio a sua casa e disse algo que, pela primeira vez, deixou claro para sua mãe a realidade da relação dele conosco.” (ISHIGURO, 2000, p. 310)

¹² Em todos esses anos, você [Christopher] me considerou uma pessoa desprezível. Talvez eu seja, mas isso é o que o mundo faz para a gente. Quis fazer o bem nesse mundo. Do meu jeito, uma vez, tomei decisões corajosas. E olhe para você agora. Você me despreza (ISHIGURO, 2000, p.314)

considerava a mãe figura de peso na luta contra o ópio na China. Mais tarde, quando já é detetive, descobre em velhos jornais que o grande inimigo do ópio em Xangai é, nada mais, nada menos que tio Philip. Fato que aumenta seu desamor e desprezo ao velho amigo da família.

Já no final da narrativa, Banks descobre que sua velha mãe sobreviveu ao destino e, sem escolha, consentiu que seu opressor financiasse os estudos do filho. O inquietante entrelaçamento entre o bem e o mal repercute na vida dos protagonistas, que de forma semelhante, ecoam os males que também recaem sobre os personagens de Graham Greene, órfãos do apoio que esperam receber da nação inglesa.

Graham Greene (1935) e Ishiguro (2000) registram o desencantamento com as instituições familiares e britânicas. Em Greene, o ex-representante da coroa britânica na África, Mr. Baines, sente-se deslocado no retorno à pátria e não passa de um herói de porão que atua como “pai-substituto” de um Master imaturo para administrar a emblemática mansão. Ishiguro, em *When We Were Orphans*, não focaliza subalternos, como Graham Greene, mas representantes da coroa britânica na China, que ignoram o envolvimento de seu governo com o comércio torpe do ópio nesse país. Esse tipo de “inocência” está presente também na obra de Ishiguro, *The Remains of the Day* (1988), ressaltada na vida alienada levada pelo digno mordomo, Stevens. Esses elementos, que se repetem no relato de Banks, ampliam a sensação de orfandade, quando o protagonista os reelabora, anunciando que sabe que as memórias de sua infância lhe escapam.

O papel do protagonista-narrador, em *When We Were Orphans*, é fundamental na reminiscência atualizadora do passado em que a mescla de dúvidas, incertezas e repressão levam à flutuação dos sentidos. O narrador, recuando no tempo, procura aliar sua história pessoal à História e à cultura, obtendo mesclas culturais e fatos históricos registrados no encontro entre Oriente e Ocidente que, angustiantes para o menino Christopher, ressaltam o papel da cultura na formação da identidade. Christopher, vítima dessa tensão na infância recorre a tio Philip para saber como é que pode se tornar mais inglês.

A história oficial jamais revela os reveses, incertezas e desacertos de seus heróis, como o fazem Greene e Kazuo Ishiguro. Assim, no exercício de anamnese de Christopher, surgem outras vozes engendrando ficção e história, de forma fragmentada. *When We Were Orphans*, citando *Ivanhoe*, de Walter Scott, sublinha a confluência Oriente-Ocidente misturando-se às narrativas de samurais. Outras vozes, embaralhadas na memória do narrador, ressaltam o enlace na memória do jogo entre história e História, ampliando sobremaneira a inter-relação entre a sociedade e a textualidade.

A obra de Walter Scott citada em *When We Were Orphans* é um recurso facilitador dessa mescla. Em uma livraria Banks, folheando uma edição ilustrada da obra, depara-se com o coronel Chamberlain que, na infância, o acompanhara na viagem à Inglaterra para encontrar a tia. Quando a memória o leva de volta à infância, a obra é mais uma vez citada. Christopher brinca com Akira Yamashita, seu amigo de infância, criando narrativas dramáticas que crê serem inspiradas em cenas de *Ivanhoe*, que está lendo, ou, talvez, nas aventuras dos samurais japoneses de que o amigo tanto gosta.

Assim, o mundo de Banks vai sendo construído no fluxo constante da memória, na justaposição de narrativas de heróis guerreiros, responsáveis por aplacar a dor pela ausência paterna, mas que ocorrem em tempos contrastantes e contextos diversificados sempre repetindo o mesmo enredo: amor, corrupção e morte. É no contraponto do Oriente com o Ocidente, sustentado nas relações textuais, políticas e históricas que Banks tenta dar sentido à vida. Cria imagens jamais inteiramente vividas, mas que

entrelaçadas na memória à cultura e à experiência instituem o amálgama da narrativa que remonta ao período em que se sentia órfão e que acaba por incluir a vida de Jennifer e Sarah Hemmings. Lembranças imortalizadas na infância e re-significadas com a visita ao passado.

Em *Ivanhoe*, misto de romance histórico e de cavalaria, os personagens, à semelhança a dos de Ishiguro, deparam com a corrupção e a maldade. Scott retrata o mundo romântico da cavalaria que fenece sob a arrogância do corrupto príncipe John, em contraponto à bondade e bravura de Ivanhoe e do rei Richard. Surgem, pois, dois tipos de heróis da cavalaria em *Ivanhoe*: os corruptos protegidos pelo príncipe John e os justos sob o comando do rei Richard.

Em Ishiguro (2000), a “donzela” Sarah Hemmings, a certa altura da narrativa, afirma que só conseguirá sair da situação aflitiva em que se encontra em Xangai com o marido, se alguém lhe vier em socorro. Sarah e Christopher deixam tudo para trás na tentativa de viverem em Macau. Mas, antes que o façam, surge uma nova pista dos pais de Banks. Christopher abandona Sarah em meio à fuga para mergulhar nos horrores da guerra sino-japonesa. À procura dos pais, acaba encontrando alguém que acredita seja Akira entre os destroços da guerra, afastando-se para sempre da mulher que aparentemente ama.

Anos mais tarde, o encontro, em Rosedale Manor, com a velha mãe, desmemoriada, sentada diante de um jogo de cartas, cujas regras somente ela domina, tem como cenário um jardim murado, um mundo à parte, esvaziado de sentido, em que ambos nada mais têm a dizer um ao outro. Resta-lhes apenas dar um novo sentido ao que vivem. Banks recorre ao memorial, espaço da escritura para a representação da dinâmica das relações de poder que, de forma dramática, desestabilizou sua vida e a de sua mãe, estendendo-se a todos que cruzaram seu caminho.

Assim, a partir de Freud (1974), é possível considerar a memória e a História como textos que sofrem inúmeras revisões decorrentes de repressões, negações, apagamentos e censuras. No mundo psíquico, a repetição pode ser considerada uma espécie de morte em constante tensão com a vida, um “mal de arquivo”, instaurado no interior do mesmo processo que possibilita a atualização. A última carta de Sarah Hemmings a Banks o leva a considerar que o destino de ambos era *to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents* (ISHIGURO, 2000, p.335-36)¹³, sintetizando o papel de ambos, quando se sentiam órfãos (*when we were orphans*) e buscavam pelas sombras paternas.

A caça às sombras dos pais desaparecidos ocorre de forma difusa, ocultando dores e perdas, o que se assemelha às trepadeiras e heras que, na Inglaterra, Christopher admira de ali estarem, em meio ao burburinho da cidade, recobrando as paredes de finas residências, o que remete a Philip Lane, incapaz de escapar do trauma provocado pela ausência paterna na *Belgravia house*. O jardim murado, local preferido para o encontro com Sarah Hemmings e Diana, é também figura recorrente no relato de Christopher Banks, ocultando segredos e desencontros, revisitados no jogo da memória, em que a céu aberto *the walls themselves were covered with ivy, but somehow one could not avoid the impression of having stepped into a roofless prison cell* (ISHIGURO, 2000, p.33)¹⁴.

¹³ Enfrentar o mundo como órfãos, caçando ao longo dos anos as sombras dos pais desaparecidos. (ISHIGURO, 2000, p.335-36)

¹⁴ As próprias paredes estavam cobertas com hera, mas de alguma forma, não se podia evitar a impressão de que se tinha entrado na cela de uma prisão sem teto. (ISHIGURO, 2000, p.33)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). IN *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969a, vl. XII (1911-1913).
- _____. Lembranças da infância e lembranças encobridoras. In *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, vl.VI (1901) Rio de Janeiro: Imago, 1969b.
- _____. *Uma Nota sobre “O Bloco Mágico”* (1924). Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, vl. XIX, 1974, p.285-294.
- _____. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.270-322, vl. 1.
- GARCIA-ROZA, L. A. *Introdução à Metapsicologia Freudiana - Artigos de Metapsicologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, vl. 3.
- GREENE, G. *The Third Man and The Fallen Idol*. London: Heinemann, 1973.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- ISHIGURO, K. *The Remains of the Day*. New York: Vintage International, 1988
- _____. *When We Were Orphans*. New York: Vintage International, 2000.
- INNES, C. *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge University Press, 1995.
- OSBORNE, J. *Look Back in Anger*. London: Faber and Faber, 1975.
- ROY, G. *Graham Greene's The Power and the Glory and Other Works*. New York: Monarch Press, 1966.
- SAID, E. W. *Orientalismo – O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCOTT, W. *Ivanhoe*. London: Penguin Classics, 2000.
- WONG, C.F. *Kazuo Ishiguro*. London: Northcote & British Council, 2005.

