

## Graham Greene e Kazuo Ishiguro: suspense, trauma, orfandade e o jogo da memória em *The fallen idol* e *When we were orphans*

Maria das Graças Gomes Villa da Silva\*

**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 na ficção, seu enlace com dados históricos e culturais 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.

**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 insistent motives caused by the trauma of being an orphan to expose the work of the memory represented in fiction, its link with historical and cultural data and, its relationship with the symbolic as a way to create the images found in the interlace with culture and individual experience.

**KEYWORDS:** Memory, trauma, orphanhood.

Graham Greene (1904-1991) pertence à geração de escritores ligados ao modernismo e aos moldes tradicionais da ficção, aliados aos aspectos dinâmicos do experimentalismo de James Joyce. Influenciado nos primeiros trabalhos por Joseph Conrad, o escritor inglês escreve para o público do pós-guerra que assistiu ao colapso do Império Britânico e à decadência dos valores cristãos. Seu interesse recai sobre as ambigüidades e complexidades presentes na 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

---

\* Professora doutora assistente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) – campus de Araraquara (SP).

dá configuração ao contexto histórico e político, ao dilema moral e à crise espiritual 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 (América do Sul, África), *The fallen idol* (Greene, 1973), foco deste estudo, tem por cenário a Inglaterra. Publicado pela primeira vez em 1935 com o título de *The basement room*, foi adaptado para o cinema com o título de *The fallen idol*. O texto examinado neste estudo não corresponde à versão fílmica, mas ao texto inicial, conforme afirma Greene no prefácio da nossa edição.

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 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 (2000), *When we were orphans*. 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 os 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 exercido por países com tendências imperialistas.<sup>1</sup>

### Trauma, orfandade e o jogo da memória – motivos renitentes

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*: “His parents were gone for a fortnight’s holiday; he was ‘between nurses’, one dismissed and the other not arrived”<sup>2</sup> (Greene, 1973, p.153). 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 da porta de entrada, fechada após a partida dos pais, significa enfrentar a solidão, experiência traumática que paralisará sua vida.

De forma sutil, certos elementos contribuem para a exposição de aspectos da vida amorosa dos adultos que o

<sup>1</sup> Rajagopalan (2007) destaca o papel das novas gerações de escritores pós-coloniais que empregam a língua do colonizador com o objetivo de trazer para o primeiro plano questões de poder e de identidade que foram tratadas de forma marginal pelos colonizadores. Em *When we were orphans*, Ishiguro expõe sem sutilezas o drama vivido por chineses, japoneses e ingleses sob o domínio inglês ligado ao comércio do ópio na China e, suas conseqüências na guerra sino-japonesa e sua repercussão sobre a Segunda Guerra Mundial. Ao referir-se a obra do escritor sul-africano J. M. Coetzee, *Foe*, uma revisita ao trabalho de Daniel Defoe *Robinson Crusoe*, Rajagopalan (2007, p.179) afirma: “There is, in other words, something subtly Derridean about such reversals in that the tables are turned by showing how the spotlight could equally well be turned to what had been sidelined to the margins” [“Há, em outras palavras, algo sutilmente derrideano sobre esses reverses em que mesas são viradas para mostrar como o foco pode igualmente voltar-se para o que tem sido deixado de lado, às margens”, (tradução nossa)].

<sup>2</sup> “Seus pais saíram de férias por quinze dias; ele ficou ‘entre babás’, uma dispensada e a outra que ainda não chegara”. As traduções são de nossa autoria.

menino ainda não sabe como interpretar. Philip, quando vê Emmy pela primeira vez, não atina quanto ao lugar dela em seu mundo. É diferente dos homens e mulheres que visitam os pais de Philip e tem seus gestos imitados pelo menino. É diferente também dos altos funcionários das casas que Philip visita para tomar chá. Tenta ligar a moça com sereias e ondinas, mas ela também não pertence a esse mundo. Deduz que deve ser a sobrinha de Baines. Assim, desconhece o drama vivido por Mrs. Baines que, velha, feia, sempre vestida de negro e coberta de pó, sofre com a idéia de ser traída pelo marido.

O mundo de Baines o atrai, especialmente, quando lhe descreve a vida antes do enlace com Mrs. Baines. Vivia 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*”<sup>3</sup> (ibidem, p.160).

Esses traços indefiníveis ajudam a construir o estado alfitivo e expor a cegueira em que vive o menino. Paulatinamente, o trauma vai tomando forma. Segundo Freud (1969b, p.165),

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.

Philip sente que há algo que não domina na vida do casal Baines, apesar de aos poucos ir 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. O choque assemelha-se à experiência infantil mencionada por Freud (1969b), a cena primária. Como só será compreendida *posteriormente* (*nachträglich*), não é traumática

<sup>3</sup> “uma estranha paixão, que ele não conseguia entender, movia-se no porão. Viu uma pequena pilha de cacos de um copo no canto ao lado da cesta de lixo”.

<sup>4</sup> “o porta cachimbos na sala de fumar ao lado das presas de elefante, o porta tabaco de madeira entalhada; no quarto de dormir as cortinas rosas e os pálidos perfumes...”<sup>4</sup>

<sup>5</sup> “Baines estava desapontado: tudo tinha sido estragado. A sensação de desapontamento era algo que Philip podia compartilhar; como nada sabia sobre amor ou inveja, ou paixão, ele podia compreender, melhor do que qualquer pessoa esse pesar, algo esperado que não acontecia, algo prometido que não se cumpria, algo excitante que se tornava enfadonho.”

em si mesma, o que só ocorrerá quando a criança for capaz de atribuir-lhe significado. Segundo Garcia-Roza (2000, p.184), “o que acontece [na cena primária] é sua *inscrição* inconsciente sem que, no entanto, lhe possa ser atribuído valor traumático”. É só mais tarde, quando a criança pode interpretar a experiência, que esse fator se revela como algo recalcado provocador de efeitos.

É o que ocorre com Philip Lane. Os jogos incompreensíveis dos adultos estão distantes de seu quarto infantil e babás. Os pais parecem ausentar-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 assustadora que se mistura com os monstros de suas histórias infantis. Os pais são descritos por meio dos objetos de uso pessoal: “*the rack of pipes in the smoking-room beside the elephant tusks, the carved wood tobacco jar; in the bedroom the pink hangings and pale perfumes...*”<sup>4</sup> (Greene, 1973, p.153), imagens que Philip registra, enquanto vaga pelos cômodos vazios. Os ecos da voz de Mrs. Baines o assombram.

Philip contrapõe o azedume de Mrs. Baines aos doces que a governanta gosta de fazer e devorar. No contraponto, a figura de Baines resplandece em desapontamento, o que Philip pode compartilhar:

*Baines was disappointed: everything was being spoilt. The sensation of disappointment was one which Philip could share; knowing nothing of love or jealousy or passion he could understand better than anyone this grief, something hoped for not happening, something promised not fulfilled, something exciting turning dull.*<sup>5</sup> (ibidem, p.159).

O menino, que nada sabe sobre amor e paixão, compartilha com seu ídolo o desencantamento com as esperanças perdidas. Certamente, no seu caso, voltadas às expectativas frustradas relacionadas com o amor dos pais. Tudo fica confuso à sua volta, quando, através do vidro da vitrine da confeitaria, vê Baines e Emmy coberta de lágrimas diante dos potes de creme que Mrs. Baines pela ma-

nhã 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 com o 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?"*<sup>6</sup> (ibidem, p.163-4)

O foco narrativo, controlado por narrador em terceira pessoa, talvez Philip adulto, volta-se para os fatos ocorridos no passado, jogo sutil que demonstra, no final da narrativa, que Philip recorda, revive e elabora o que lhe ocorreu na infância e lhe causa sobressalto até na hora da morte, marcado pela questão: "Quem é ela?" (*Who is she?*). Assim, embora a cena de Baines e Emmy se dissipe e pareça cair no esquecimento, condiciona a carreira do protagonista pela austeridade experimentada que o deixa abismado e parece corroborar a visão de Freud (1969b) sobre a experiência infantil compreendida posteriormente. Nessa trajetória, Mrs. Baines é figura importante: "*She was darkness when the night-light went out in a draught; she was the frozen blocks of earth he had seen one winter in a graveyard when someone said, "They need an electric drill"; she was the flowers gone bad and smelling in the little closet room at Penstanley*"<sup>7</sup> (Greene, 1973, p.164).

A austera governanta contrasta com a mãe, cujo quarto tem cortinas rosa, potes de creme de beleza e pálidos perfumes, índices de sua feminilidade, sofisticação e requinte. O preferido de Philip, porém, é Mr. Baines, a quem dedica amor e lealdade. Quando, imitando a voz de Mrs. Baines, prega um susto no amigo na confeitaria, o mordomo o perdoa e murmura que os mais fortes sempre vencem. Baines coloca sobre a palma da mão o cabinho e as finas folhas do chá que acabara de tomar e, batendo sobre eles,

<sup>6</sup> "Ele estava curioso, não entendia e queria entender. Chegou até à soleira da porta para ver melhor; estava menos abrigado que nunca; as vidas de outras pessoas estavam pela primeira vez sendo tocadas, pressionadas e moldadas. Jamais escaparia daquela cena. Em uma semana, já tinha esquecido tudo; mas ela condicionou sua carreira, a longa austeridade de sua vida; e quando à beira da morte disse: 'Quem é ela?'"

<sup>7</sup> "Ela era a escuridão, quando a luz à noite era apagada por um golpe de ar; ela era os blocos de terra congelados que ele tinha visto no inverno no cemitério, quando alguém disse: 'Eles precisam de uma furadeira elétrica', ela era as flores mortas e mal-cheirosas no quatinho em Penstanley."

<sup>8</sup> "Hoje', e o cabinho da folha de chá destacou-se, 'amanhã, quarta-feira, quinta-feira, sexta-feira, sábado, domingo', e a folha, fina como um floco, não saía, ficou onde estava, secando sob os sopros de Baines, com uma resistência que jamais se poderia crer que ela possuísse. 'Os duros vencem'. Disse Baines."

<sup>9</sup> "Então, ela é a prima dele. 'É isso o que ele disse', Mrs Baines tocou-lhe suavemente as costas como um relógio coberto de poeira. Ela tentou ser jocosa. 'Que patife. Não diga a ele que sei, Master Philip'. [...] 'prometa-me que você não contará. Eu lhe darei o Meccano set, Master Philip...'"

<sup>10</sup> "Já bastava que viessem a você em sonhos: a bruxa no canto, o homem com uma faca."

nota que as folhas não descolam de sua pele, só o cabinho: "*'To-day', and the stalk detached itself, 'to-morrow, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday', but the flake wouldn't come, stayed where it was, drying under his blows, with a resistance you wouldn't believe it to possess. 'The tough one wins', Baines said*"<sup>8</sup> (ibidem, p.165-6).

Philip não tem idade para compreender o que diz Baines nem o dia-a-dia monótono do mordomo, preso a destino inexorável. Quando esse lhe pede para não mencionar nada sobre o encontro na confeitaria, o menino diz que compreende, mas nada entende. As razões que levaram Baines a ver Emmy tão perto da casa de Philip constituem mistérios e segredos para o garoto: a velhice, o tempo que não pode ser perdido e o fato de Baines precisar saber que Emmy estava bem, tudo isso leva Baines a atribuir à esposa seus infortúnios.

Mrs. Baines logo descobre tudo: "*'And she's his niece'. 'So that's what he said', Mrs. Baines struck softly back at him like the clock under the duster. She tried to be jocular. 'The old scoundrel. Don't tell him I know, Master Philip'. [...] 'Promise you won't tell. I'll give you that Meccano set, Master Philip...'*"<sup>9</sup> (ibidem, p.178-9). Tenta lhe dar de brinquedo o Meccano set, suplicando que lhe seja fiel, o que o deixa alarmado, pois o brinquedo representa o vínculo que não deseja estabelecer com a governanta. O mundo dos adultos se estende como sombra negra sobre ele e exige cada vez mais participação e promessas difíceis de cumprir. Prometer fidelidade a Mrs. Baines corresponde a traí-la. A imagem do conflito aparece em sonhos: "*It was enough that it came at you in dreams: the witch at the corner, the man with a knife*"<sup>10</sup> (ibidem, p.171).

As figuras oníricas, como 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. Mrs. Baines parte às pressas para ver a mãe adoentada e Baines acorda Philip logo cedo para um passeio. No retorno de ônibus, Philip vê Emmy a caminho de sua casa e a

considera um número que traz má sorte. A experiência infantil, mesclada e realçada pelo jogo da voz narrativa, 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 no dia seguinte.

Emmy, como visita na casa, janta com o mordomo e Philip. A carta, interrompendo os bons momentos, tira o apetite de Baines e Emmy. O empregado insiste com a moça para que se alimente bem e finalmente “*he made her drink the Harvest Burgundy because he said she needed building up*”<sup>11</sup> (ibidem, p.176), detalhes que escapam à interpretação do menino. Os mistérios do mundo dos adultos e seus segredos alimentam sua imaginação que lhes dá outros rumos. Philip não pode nem imaginar o que acontecerá, se Mrs. Baines souber da visita e refeição a três.

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?*”<sup>12</sup> (ibidem, p.155). Baines responde: 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.

As comparações e deduções de Philip são marcadas pela expressão *this is life* [isto é a vida], expressa em diferentes tempos verbais, repetida, sempre que o garoto passa por nova experiência. Quando desce pela primeira vez ao porão em busca de Baines, sente que aquela independência corresponde a viver de verdade. As boas-vindas do mordomo o fazem crer que o empregado “*was more genial than Philip had ever known him, more at his ease, a man in his*

<sup>11</sup> “ele a fez beber o vinho Borgonha, dizendo-lhe que precisa ficar forte”.

<sup>12</sup> “Por que o papai vivia lá fora?”

<sup>13</sup> “era mais genial do que Philip tinha imaginado, mais à vontade, um homem em sua própria casa”.

<sup>14</sup> “à mesa com o queixo entre as mãos: isto é a vida; e repentinamente sentiu-se responsável por Baines”.

<sup>15</sup> “Isto era a vida; uma estranha paixão que ele não podia compreender se movia no porão.”

<sup>16</sup> “[...] antes que o sono e seus inevitáveis terrores viessem rondá-lo: um homem com um chapéu tricolor bate à porta em nome de Sua Majestade, uma cabeça sangra dentro uma cesta sobre a mesa da cozinha e, os lobos siberianos aproximam-se. Ele estava com a mão e pé atados e não podia mover-se; eles saltavam à sua volta respirando pesadamente; Philip abriu os olhos e viu que Mrs. Baines ali estava, o cabelo grisalho desgredado caía em fios sobre a face do menino, o chapéu preto de Mrs. Baines estava inclinado para o lado. Um grampo caiu sobre o travesseiro e um fio de cabelo bolorento roçou a boca de Philip. ‘Onde eles estão?’”

*own home*”<sup>13</sup> (ibidem, p.154), sentimento que Philip jamais experimentou junto ao pai, que não é como Baines. O mordomo lhe dá felicidade e bem-estar, pois, *this is life*.

Mrs. Baines, figura que perturba o momento ditoso, manda o menino subir para o quarto, o que o leva a adotar uma postura mais definida. Sentado “*at the table with his chin on his hands: this is life; and suddenly he felt responsible for Baines*”<sup>14</sup> (ibidem, p.158, grifo nosso). Desiste de dar uma volta, cedendo aos caprichos da velha senhora, pois “*This was life; a strange passion he couldn't understand moving in the basement room*”<sup>15</sup> (ibidem, p.160, grifo nosso). A vida é insípida sem os pais e é um horror viver como órfão com Baines na mansão. Ao deitar-se, após ter jantado com Baines e Emmy, avalia a experiência como “*had been life*” (isso tinha sido a vida), entregando-se ao horror mesclado a resíduos diurnos e histórias infantis que a noite traz:

[...] *before he slept and the inevitable terrors of sleep came round him: a man with a tricolour hat beat at the door on His Majesty's service, a bleeding head lay on the kitchen table in a basket, and the Siberian wolves crept closer. He was bound hand and foot and couldn't move; they leapt around him breathing heavily; he opened his eyes and saw Mrs. Baines was there, her grey untidy hair in threads over his face, her black hat askew. A loose hairpin fell on the pillow and one musty thread brushed his mouth. “Where are they?”*<sup>16</sup> (ibidem p.178)

Para Freud (1999, p.51), o impulso instintivo “devido à repressão de seu representante adequado, é forçado a ligar-se a outra idéia, sendo então considerado pela consciência como manifestação dessa idéia”, o que envolve também o relacionamento paterno, pois trata-se do caso do homem dos lobos estudado por Freud. Diz o psicanalista:

Após a repressão, esse impulso desaparece da consciência: o pai não aparece nela como um objeto da libido. Substituindo o pai, encontramos num lugar correspondente um animal que se presta, de modo mais ou menos adequado, a

ser um objeto de ansiedade. [...] O resultado é o medo de um lobo, em vez de uma exigência de amor feita aos pais. (ibidem, p.37)

O tratamento aí empregado é o de condensação e deslocamento, conforme indica Freud (1988). O sonho de Philip mostra seu desamparo e total impotência diante dos horrores que enfrenta, quando um imponente representante de Sua Majestade bate à porta. O menino nada pode fazer senão deixar-se farejar pelos lobos e, de mãos atadas, 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 oferecem uma notável analogia com as lembranças da infância dos povos, preservadas nas lendas e mitos” (ibidem, 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, especialmente quando o tema é abandono e solidão. O menino concentra seu horror nessa figura, que, ao despertar, logo toma a forma da imagem ofegante e desvairada de Mrs. Baines. Não se pode afirmar quais as associações feitas por Philip, uma vez que se trata de um 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.

Mrs. Baines sabe da presença de Emmy em um dos cômodos e, após desvencilhar-se do marido, ainda sob o efeito de sua imagem projetada no espelho, em que a idade e a poeira são suas únicas esperanças, lança-se por sobre a balastrada da escada, caindo como um saco de carvão

<sup>17</sup> “Ele amava Baines, mas Baines o tinha envolvido com segredos, com medos que ele não entendia. O resplandecente pensamento matutino ‘Esta é a vida’ tinha se tornado sob a instrução de Baines uma lembrança repugnante, ‘Isso era a vida’: o cabelo bolorento cruzando a boca, a cruel curiosidade, torturante, ofegante ‘Onde eles estão?’, o monte de algodão negro encostado à parede. Isso era o que acontecia quando se amava: você se via envolvido; e Philip esquivou-se da vida, do amor, de Baines com um egoísmo impiedoso.”

<sup>18</sup> “da mesma forma como o velho aos sessenta anos surpreendeu mais tarde sua secretária, sua única vigia, perguntando-lhe: ‘Quem é ela? Quem é ela?’ entregando-se pouco a pouco à morte, passando a caminho talvez pela imagem de Baines: Baines desesperançoso, Baines deixando a cabeça tombar, Baines, ‘confessando”.

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. Mais uma vez, avalia sua existência, retomando a expressão “*this is life*”. 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:

*He loved Baines, but Baines had involved him in secrets, in fears he didn't understand. The glowing morning thought “This is life” had become under Baines's tuition the repugnant memory, “That was life”: the musty hair across the mouth, the breathless cruel tortured inquiry “Where are they?”, the heap of black cotton tipped into the wall. That was what happened when you loved: you got involved; and Philip extricated himself from life, from love, from Baines with a merciless egotism.*<sup>17</sup> (Greene, 1973, p.192)

Surpreendentemente, como o corpo não está mais no *hall*, Philip incrimina o amigo, especialmente 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 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’*”<sup>18</sup> (ibidem, p.195).

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 conotações satânicas, quando comparadas à santidade 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*),<sup>19</sup> tem papel importante. É o espaço em que estão os subalternos, os que habitam o porão e, em especial, um ex-representante do governo britânico na África, que no retorno não encontra ambiente propício à felicidade. O 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. 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 entendida como a do 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, do qual jamais se aproxima. O brinquedo formado por partes de metal, como um quebra-cabeça, possibilita entender os princípios da engenharia mecânica, estabelecendo 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

<sup>19</sup> Na introdução a *The fallen idol*, Graham Greene (1973) 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.

<sup>20</sup> “ao longo dos anos, ele tinha se tornado um figura a ser idolatrada e, já nos primeiros dias, após o desaparecimento do meu pai, recorde-me de contemplar a idéia de que eu não precisava me preocupar muito, pois tio Philip podia sempre ocupar o lugar do meu pai”.

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: “*he had become over the years a figure to idolise, so much so that in the first days after my father’s disappearance, I remember contemplating the notion that I need not mind so much since Uncle Philip could always take my father’s place*”<sup>20</sup> (Ishiguro, 2000, p.126).

Christopher Banks ama Miss Hemmings, cuja memória dos pais e, em especial, 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. Uma série de recordações leva o protagonista a rever a infância, cujos retornos são marcados historicamente, conforme destaca Wong (2005, p.87):

*The next three sections that take place in Banks's childhood geography agitate his complacency [about his life in London]. These sections document a two-month period (September to October) in 1937, in the midst of the worst fighting in Shanghai during the second Sino-Japanese war. In the logic of his own mind, Banks believes that he can solve both the disappearance of his parents from the 1910s and resolve the historical atrocities of war, both in China and the one looming around the world that is precipitating another major world war.*<sup>21</sup>

Tendo como pano de fundo um cenário de guerras (a sino-japonesa e a guerra do ópio entre Inglaterra e China), a infância de Banks é preenchida com brincadeiras e suspenses na vida familiar. Como cidadãos ingleses, ele e, especialmente, 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 para obter o direito de explorar a droga e dominar algumas regiões e portos chineses. Vários acordos buscam encerrar de vez o comércio da droga e vício que atinge milhares 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. Diana considera as ações da companhia “*un-Christian and un-British*”<sup>22</sup> (Ishiguro, 2000, p.64). 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 na cidade. Amigo da família e muito respeitado por Banks, a quem chama pelo carinhoso apelido de Puffin, é presença constante nas reuniões de Diana Banks, 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,

<sup>21</sup> “As próximas sessões, que dizem respeito à geografia da infância de Banks, agitam sua complacência [a respeito de sua vida em Londres]. Essas sessões cobrem o período de dois meses (de setembro a outubro de 1937), em meio ao pior período de luta em Xangai durante a segunda guerra sino-japonesa. Em sua lógica, Banks acredita que pode resolver tanto o desaparecimento de seus pais, ocorrido nos anos 1910, quanto as atrocidades históricas da guerra, a que ocorria na China e a que ameaçava o mundo que se precipitava em outra guerra mundial.”

<sup>22</sup> “não cristãs e não britânicas.”

<sup>23</sup> “O trauma dos personagens é trazido à luz lentamente, como se o leitor fosse observando sua revelação e implicação juntamente com os narradores.”

<sup>24</sup> “Contemplando-a [a lupa] agora, esse pensamento me ocorre: se a intenção de meus companheiros era de fato chatear-me, bem, então, a piada agora recai sobre eles mesmos. Mas tristemente, não tenho agora como me certificar do que tinham em mente, nem mesmo como, apesar de todas as minhas precauções, eles deram com a minha ambição secreta.”

um dos meninos do St. Dunstan's, Osbourne, que lhe observa que, na época escolar, era considerado “um pássaro estranho”. A expressão desagradou 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, que o narrador utiliza por toda a vida.

A memória de Banks não lhe é tão fiel quanto pensa. Wong (2005, p.83) afirma que, à medida que os protagonistas-narradores nas obras de Ishiguro vão recordando o passado, novos e surpreendentes sentidos são revelados. “*The characters' trauma is brought to light steadily, as if the reader were encountering its revelation and implication along with the narrators*”.<sup>23</sup> 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 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.*<sup>24</sup> (Ishiguro, 2005, p.10)

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. A “vacilação calculada”, estratégia narrativa de Ishiguro, que apóia o exercício de anamnese do narrador, permite ao leitor suspeitar do relato e desvendar novos sentidos na vida do protagonista. Tal estratégia de representação dá ênfase ao trabalho da memória. Segundo Freud (1974), a memória é composta de rastros em constante fluxo que, apagados e retidos no aparelho perceptivo, são sempre lidos *a posteriori*. É, portanto, memória inconsciente, elemento constitutivo do aparato psíquico. Não se trata da memória-lembrança, memória de acontecimentos, nem memória-*souvenir*

*bergsoniana*. A memória freudiana implica o sistema de neurônios, é memória de traços e de diferenças entre as *Bahnungen* (inconscientes) [fenômeno relacionado à passagem de um fluxo nervoso nos condutores, que se torna mais fácil pela repetição], conforme destaca Garcia-Roza (2004). Ishiguro trabalha com a representação desse fluxo contínuo, atualizador do passado em *When we were orphans*, que promove o jogo de instabilidade de sentidos pela hesitação do narrador.

Ao comentar sobre a vacilação calculada como estratégia adotada pelo analista na escuta de analisandos, Jorge Forbes (1996, p.19-20) recorda Lacan: “O analisando vai se defrontar aí com o gosto do Dasein, ou com o gosto do seu ser”. Experimentando “o gosto do seu ser” na dúvida, toda vez que volta os olhos ao passado, o narrador e, por extensão, o leitor têm novos *insights*; 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 futuros 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 ser de certa forma ultrapassada metaforicamente significa que Banks vê os fatos do século XX com “olhos” de final do século XIX, o que aponta a alienação e distanciamento, acoplados ao desejo de rever os pais perdidos. Embora seja um presente de aniversário, ligado, portanto, ao seu nascimento, o olhar desfocado para outra época o desloca historicamente, reforçando a desconfiança na 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.

O nome do amigo de Banks recorda o do dramaturgo inglês John Osborne, autor de *Look back in Anger*, drama de 1956, que realça o desencanto com a descoberta de que à Grã-Bretanha, idealizada no período eduardiano 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. O mesmo ocorre em *The fallen idol*, de Greene, com a mansão e a imagem de *Her Majesty* no selo da carta de conteúdo mentiroso. Para Philip Lane, “*letters could lie all right, but they made the lie permanent: they lay as evidence against you; they made you meaner than the spoken word*”<sup>25</sup> (Greene, 1973, p.175). É, pois, a mentira o elemento desestabilizador das relações tanto na mansão de Philip Lane quanto no lar de Christopher Banks. O pai de Banks abandona o lar por outra mulher, deixando filho e esposa entregues à própria sorte e à amizade de tio Philip.

A mesma idealização e descrença aparece no romance de Ishiguro. 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*”<sup>26</sup> (Ishiguro, 2000, p.206). 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 colônia.

Os escritores citados não tratam da verde, idílica e digna Inglaterra, mas dos ingleses pobres que levam uma vida desolada e miserável, onde 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 dos romances, sobretudo de Charles Dickens.

De modo sutil e irônico, a narrativa de Ishiguro é trabalhada para revelar sentidos ocultos, coloridos de ironia. 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

<sup>25</sup> “as cartas podiam mentir sem problema algum, mas tornavam a mentira permanente: eram evidências contra você; o tornavam mais mesquinho que a palavra falada”.

<sup>26</sup> “A Inglaterra é um país esplêndido” [...]. “Calma, dignificada. Belos campos verdes. Ainda sonho com ela. E a sua literatura. Dickens, Thackeray, Wuthering Heights. Gosto em especial do seu Dickens.”

de treliças e jardins campestres – “a ilha coroada” de Shakespeare – até às cerimônias públicas, o discurso da “inglêsidade” (*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.52-3)

A narrativa, em *When we were orphans*, sobre põe-se à narrativa da nação, desentranhando os significados cristalizados e revelando uma outra realidade. A imagem criada para o Oriente é de 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.

Para Said (2007), em *Orientalismo*, 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. Said (2007, p.465) busca “um novo modo de conceber as separações e os conflitos que haviam alimentado gerações de hostilidade, guerra e controle imperial”. Esse novo modo tem se materializado na releitura de obras canônicas que reinvestigam e ultrapassam o controle “sufocante de alguma versão dialética binária do senhor-escravo” (ibidem). Autores, como Salman Rushdie, 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” (ibidem), à qual se pode acrescentar Ishiguro.

A relação de Banks com 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. Osbourne sabe como agem os líderes. Daí 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 relacionar-se com pessoas importantes.

As pessoas lhe cobram uma participação mais efetiva nas grandes questões mundiais, especialmente políticas.

Afinal, Banks viveu em Xangai, tem experiência e conhece de perto os motivos e desdobramentos da presença britânica na China. Um exemplo é a sua passagem pela Royal Geographical Society para ouvir a palestra “*Does Nazism pose a threat to Christianity?*”.<sup>27</sup> Para o palestrante, professor H. L. Mortimer, o sufrágio universal enfraqueceu fortemente as decisões britânicas no âmbito das relações internacionais. Ao término da palestra, o público demonstra outras preocupações, como o avanço das tropas alemãs através das terras do Reno. Banks é interpelado pelo clérigo Canon Moorly, surpreso com o silêncio de Banks:

*But I must say, Mr. Banks, when I saw you there across the room, I did rather hope you'd say something. "I'm afraid I was feeling rather tired this evening" [...]. "To be quite truthful, I was a little surprised you didn't feel compelled to make an intervention. All this talk of a crisis in Europe. You say you were tired; perhaps you were being polite. All the same, I'm surprised you let it go." "Let it go?" "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 looked at him carefully, then said: I'm sorry, sir. But I'm not quite sure what you're getting at."*<sup>28</sup> (Ishiguro, 2000, p.145-6)

Não admira que a mãe e Banks 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:

*"That day Wang Ku came to your house", he said. "It's fitting you should remember that day. [...] It was the day your mother discovered that Wang Ku's motives were far from pure. Put simply, he planned to seize the opium shipments himself. [...] Most of us already knew this, but your mother didn't.*

<sup>27</sup> “O nazismo representa uma ameaça à cristandade?”

<sup>28</sup> “Mas devo dizer Mr Banks, que quando o vi, ali do outro lado da sala, eu de fato esperava que você dissesse algo”. ‘Sinto muito, eu estava um pouco cansado essa noite’. [...] ‘Para dizer a verdade, fiquei surpreso por você não se sentir compelido a intervir. Toda essa conversa sobre uma crise na Europa. Você diz que estava cansado; talvez você esteja sendo educado. Mesmo assim, estou surpreso que tenha deixado a oportunidade passar’. ‘Deixado a oportunidade passar?’ ‘O que quero dizer, perdoe-me, é que é bem natural para alguns desses cavalheiros, aqui nesta noite, considerar a Europa como o centro do atual turbilhão. Mas você, Mr. Banks. Claro, você sabe a verdade. Você sabe que o verdadeiro coração da nossa crise atual está um pouco mais adiante, no exterior’. ‘Olhei para ele atentamente e, então disse: Sinto muito, senhor. Mas não estou bem certo onde quer chegar.’”

*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*".<sup>29</sup> (ibidem, p.310).

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

Analogamente a Mr. Baines, em *The fallen idol*, que 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*"<sup>30</sup> (ibidem, p.314).

Nesse enredo em que o bem e o mal habitam o interior dos personagens, Diana é um cavalo selvagem a ser domesticado. Sua luta pelos oprimidos é menosprezada, restando apenas a atraente beleza física. Deusa aparentemente indomável cai nas mãos do opressor que, mediante imposições, ganha o direito de ser o seu proprietário sem sofrer nenhuma penalidade. Ainda criança, Banks considerava a mãe figura de peso na luta contra o ópio. Mais tarde, já detetive, descobre que o grande inimigo do ópio em Xangai é, nada mais, nada menos, que tio Philip.

Já no final da narrativa, 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 e Ishiguro registram o desencantamento com as instituições britânicas, como também, e agressivamente, Osborne (1975), em *Look back in Anger*.<sup>31</sup> Em Greene, um ex-representante da coroa britânica na África, Mr. Baines, sente-se deslocado no retorno e não

<sup>29</sup> "Naquele dia em que Wang Ku veio à sua casa", disse ele. 'Faz sentido você se recordar daquele dia. [...] Foi nesse dia que sua mãe descobriu que os motivos de Wang Ku estavam longe de serem puros. Para encurtar, ele planejou apoderar-se ele mesmo dos embarques de ópio [...]. A maioria de nós já sabia disso, mas a sua mãe não. Nós a mantivemos às cegas [...]. Sim, ele venderia o ópio para as mesmas pessoas que negociavam com as companhias [...]. Infelizmente, naquele dia Wang Ku veio à sua casa e disse algo que, pela primeira vez, deixou claro para sua mãe a verdadeira relação que mantinha conosco'."

<sup>30</sup> "Todos esses anos, você [Christopher] me considerou uma criatura desprezível. Talvez, eu seja, mas isso é o que o mundo faz para você. Jamais quis ser assim. Eu pretendia fazer o bem nesse mundo. Do meu jeito, eu uma vez tomei decisões corajosas. E, olhe para mim agora. Você me despreza."

<sup>31</sup> Na peça de Osborne, Colonel Redfern, recordando sua ida à Índia em nome do Império Britânico, no período de 1914 a 1947, registra que seu descontente e furioso genro, Jimmy Porter, talvez tenha razão: "*Perhaps Jimmy is right. Perhaps I am a – what was it? an old plant left over from the Edwardian Wilderness. And I*

*can't understand why the sun isn't shining any more*" (Osborne, 1975, p.67) ["Talvez, Jimmy esteja certo. Talvez eu seja um – o que mesmo? uma velha planta que sobrou da grandeza do período eduardiano. E eu não consigo entender por que o sol não brilha mais"]. Esse mal-estar, essa sensação de deslocamento reforçada por John Osborne, nessa peça de 1956, torna explícito esse desconcerto, concentrando toda a raiva no protagonista, Jimmy Porter, e nos seus ataques à esposa e amigos. Universitário desempregado, Jimmy, que pertence à classe trabalhadora, não encontra apoio nas instituições britânicas para concretizar seus sonhos e deixa-se dominar por intenso desencanto e ilusões perdidas.

passa de um herói de porão que atua como "pai" de um Master imaturo para administrar a emblemática mansão. Ishiguro, em *When we were orphans*, não focaliza um representante da classe trabalhadora, como Osborne, nem subalternos, como Graham Greene, mas representantes da coroa britânica na China, que *ignoram* o envolvimento do governo britânico com o comércio torpe do ópio nesse país. Ishiguro, em *The remains of the day*, também aborda essa "inocência" ou alienação na vida do digno mordomo Stevens. Esses elementos, no relato de Banks, ampliam a sensação de orfandade, quando o protagonista os reelabora mesmo sabendo que as memórias de sua infância lhe escapam.

Para Freud (1974), em *O bloco mágico*, a memória é uma máquina de escritura, um fluxo contínuo, cuja leitura, sempre a *posteriori*, é re-atualizada. 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 de culturas e fatos históricos, no encontro entre Oriente e Ocidente, angustiante para o menino Christopher que recorre a tio Philip para saber como é que pode se tornar inglês.

A história oficial jamais revela os reveses, incertezas e desacertos de seus heróis, como o fazem Ishiguro e Greene em *The fallen idol*. Assim, no exercício de anamnese de Christopher, surgem outras vezes engendrando ficção e história, de forma fragmentada. *When we were orphans*, citando *Ivanhoe*, de Walter Scott, sublinha a confluência Oriente-Occidente, misturando-se às narrativas de samurais. Outras vezes, mescladas na memória do narrador, projetam, mais uma vez, o papel da cultura na formação da identidade de Banks e ressaltam o enlace com a memória e o jogo entre história e História, ampliando sobremaneira a inter-relação entre a sociedade e a textualidade. Banks, folheando uma edição ilustrada da obra, depara com o coronel Chamberlain que, na infância, o acompanhara na viagem à Inglaterra para encontrar a tia. Quando a me-

mória o leva de volta à infância, a obra é mais uma vez citada. Christopher brinca com Akira Yamashita, 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 gosta tanto.

O mundo de Christopher Banks vai sendo construído no fluxo constante da memória, na justaposição de narrativas de heróis guerreiros, em tempos e contextos diversificados, sempre com o mesmo enredo: amor, corrupção e morte, o que suaviza sua dor pela ausência paterna.

É na mescla de Oriente e Ocidente, sustentada nas relações textuais, políticas e históricas, que Banks tenta dar sentido à vida, criando imagens jamais vivenciadas, que, nos entrelaçamentos da memória com a cultura e a experiência, instituem o amálgama, em que Oriente e Ocidente se complementam.

Em *Ivanhoe*, misto de romance histórico e de cavalaria, os personagens, à semelhança dos de Ishiguro, são “cavaleiros corruptos”. Scott retrata o mundo romântico da cavalaria que fenece sob a arrogância e ignorância do corrupto príncipe John, em contraponto à bondade e bravura de Ivanhoe e do rei Richard. Assim, surgem 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 Hemings, 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: “*So then you’ve no immediate plans to leave Shangai?*” “*Not unless someone comes to the rescue, that is*”<sup>32</sup> (ibidem, p.174). Sarah e Christopher deixam tudo e partem para Macau, mas, quando surge uma nova pista dos pais de Banks, Christopher abandona Sarah, dizendo: “*I say... Look, if we have to wait a few minutes, let me just go and do something*”. “*Do something? What exactly?*” “*Just... just something. Look really, I won’t be gone long, just a few minutes. You see, I just have to ask someone something*”<sup>33</sup> (ibidem, p.238-9). Christopher mergulha nos horrores da guerra sino-japonesa. À procura de alguém que acredita

<sup>32</sup> “Então, você não tem planos imediatos para deixar Xangai?” “A não ser que alguém venha em meu socorro, é isso.”

<sup>33</sup> “Bem... Olhe, se temos que esperar alguns minutos, deixe-me sair só por instantes para fazer algo”. “Fazer algo? O que exatamente?” “Apenas... apenas algo. Veja, de verdade, não vou me demorar, são só alguns minutos. Entenda, vou só pedir algo a alguém.”

<sup>34</sup> “enfrentar o mundo como órfãos, em busca, ao longo desses intermináveis anos, das sombras dos pais desaparecidos”.

seja Akira, o amigo de infância, busca também os pais entre os destroços da guerra, afastando-se para sempre da mulher amada.

Anos mais tarde, o encontro, em Rosedale Manor, com a velha mãe, desmemoriada pela perda de identidade, 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. O memorial de Banks representa a dinâmica das relações de poder que, de forma dramática, desestabilizaram sua vida e a de sua mãe. Como Said (2007) e Hall (2005) demonstram, o poder permanentemente estuda, arquiva, apaga, cria e recria o discurso do poder para lhe dar a configuração desejada.

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 criação das facilidades (*Bahnungen*) da passagem da força se dá pela repetição dessas facilidades como trajetos preferenciais da energia, formadoras do aparelho psíquico, viabilizando a vida psíquica, que sempre é atualizada a *posteriori* diante da resistência oferecida pelos neurônios psíquicos já na primeira impressão. A repetição pode ser considerada como uma espécie de morte em constante tensão com a vida, um “mal de arquivo”, instaurado no interior do mesmo processo que possibilita a atualização. Segundo Derrida (1995, p.187), “a vida já está ameaçada pela origem da memória que a constitui e pela exploração à qual resiste, pela efraseção (o arrombamento provocado pela inscrição do rastro mnésico) que não pode conter senão repetindo-a”.

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*”<sup>34</sup> (Ishiguro, 2000, p.335-6). A caça aos fantasmas e sombras dos pais desaparecidos ocorre de forma difusa, ocultando dores e perdas à semelhança das trepadeiras e

heras que, na Inglaterra, Christopher admira de ali estarem, em meio ao burburinho da cidade, recobrando as paredes de finas residências inglesas, o que remete a experiência de 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 figura recorrente no relato de Christopher Banks, ocultando segredos e desencontros revisitados no jogo da memória em que “*the walls themselves were covered with ivy, but somehow one could not avoid the impression of having stepped into a roofless prison cell*”<sup>35</sup> (ibidem, p.33).

## Referências

DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p.179-227.

FORBES, Jorge. *Da palavra ao gesto do analista*. São Paulo: Jorge Zahar, 1996. p.19-20.

FREUD, Sigmund. 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. v.XII (1911-1913).

\_\_\_\_\_. Lembranças da infância e lembranças encobridoras. In: \_\_\_\_\_. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1969b. v.VI (1901).

\_\_\_\_\_. *Uma nota sobre “O bloco mágico”*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v.XIX, p.285-94.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. v.1, p.270-322.

\_\_\_\_\_. Repressão. In: \_\_\_\_\_. *Artigos sobre metapsicologia*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GARCIA-ROZA, Luiz A. *Introdução à metapsicologia freudiana – Artigos de metapsicologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. v.3.

GREENE, Graham. *The Third man and The fallen idol*. London: Heinemann, 1973.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ISHIGURO, Kazuo. *When we were orphans*. New York: Vintage International, 2000.

INNES, Christopher. *Modern British drama 1890-1990*. Cambridge University Press, 1995.

OSBORNE, John. *Look back in anger*. London: Faber and Faber, 1975.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Postcoloniality as translation in action. *Revista do GEL*, Araraquara, n.4, p.169-86, 2007.

ROY, G. *Graham Greene's the power and the glory and other works*. New York: Monarch Press, 1966.

SAID, Edward W. *Orientalismo – O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

WONG, Cynthia F. *Kazuo Ishiguro*. London: Northcote & British Council, 2005.

<sup>35</sup> “as próprias paredes estavam recobertas com hera, mas era impossível evitar a impressão de se ter pisado em uma prisão sem teto”.