

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

EDSON LUIZ CAPELLATO JÚNIOR

INFÂNCIA E MEMÓRIA EM *WHEN WE WERE ORPHANS*, DE KAZUO ISHIGURO

Araraquara – S.P.
2009

EDSON LUIZ CAPELLATO JÚNIOR

INFÂNCIA E MEMÓRIA EM *WHEN WE WERE ORPHANS*, DE KAZUO ISHIGURO

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Araraquara – S.P.

2009

Ao pequeno Enzo Patrick Capellato

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, meus pais e meus irmãos, pelo constante suporte ao meu trajeto acadêmico, profissional e pessoal.

À minha orientadora, Maria das Graças, pela assistência em meus estudos desde a Graduação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela oportunidade de realização de trabalhos em minha área de pesquisa.

Aos colegas de disciplinas pelo seu auxílio nas tarefas desenvolvidas durante o curso e apoio na revisão deste trabalho.

À CNPq, pela provisão da bolsa de mestrado.

"If any one faculty of our nature may be called more wonderful than the rest, I do think it is memory. There seems something more speakingly incomprehensible in the powers, the failures, the inequalities of memory, than in any other of our intelligences. The memory is sometimes so retentive, so serviceable, so obedient; at others, so bewildered and so weak; and at others again, so tyrannic, so beyond control! We are, to be sure, a miracle every way; but our powers of recollecting and of forgetting do seem peculiarly past finding out."

(Jane Austen, 2003, p.158)

RESUMO

Este trabalho analisa o romance *When We Were Orphans*, de produção do escritor Kazuo Ishiguro, focando o emprego da memória no texto literário, como forma de examinar as estratégias empregadas pelo escritor.

A principal preocupação estética do autor britânico volta-se para a maneira como seus personagens lêem e interpretam suas histórias de vida e para como eles percebem as forças que conduzem seus destinos e como reescrevem tais detalhes. A estratégia narrativa adotada é a do emprego da memória marcando a percepção a *posteriori* que caracteriza o relato. O estudo, portanto, aponta a técnica narrativa ligada aos processos psíquicos constituintes da memória, e auxilia na exposição do sofrimento humano, na crítica sutil ao imperialismo e colonialismo do século XX, tema e motivo de seus romances. Dessa forma, o autor enfatiza as técnicas que as pessoas usam para encobrir e às vezes até para suprimir suas emoções e, em particular, a maneira pela qual tais emoções são estimuladas pela memória.

O trabalho terá como suporte teórico os estudos freudianos sobre a memória, o estranho e as experiências ocorridas na infância, particularmente considerando a atuação do narrador, o personagem Christopher Banks, como foco central.

Palavas-chave: romance psicológico, memória, infância, tempo, Kazuo Ishiguro

ABSTRACT

This study analyses the novel *When We Were Orphans*, as part of the writer Kazuo Ishiguro's production, focusing the application of the memory in the literary text, as a form of examining the strategies used by the author.

The British author's main aesthetical concern is turned to how his characters read and interpret their life story, and to how they apprehend the forces which lead their destiny, and how they write such details. The adopted narrative strategy is one which engages memory, determining the *posteriori* perception that characterizes the narration. The study, therefore, indicates the narrative technique linked to psychical processes which constitute memory, and help with the exposition of the human anguish; with the subtle criticism to the 20th century's imperialism and colonialism, theme and motif of his novels. For that reason, the author emphasizes the techniques people use to cover, and sometimes even to supply their emotions and, particularly the way from which such emotions are aroused by memory. The paper shall have, as theoretical support, the Freudian studies about memory, the strange and the experience occurred during childhood, especially considering the narrator's performance, the character Christopher Banks., as essential focus.

Keywords: psychological novel, memory, childhood, time, Kazuo Ishiguro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I.....	15
1. KAZUO ISHIGURO, O ROMANCE CONTEMPORÂNEO E A CRÍTICA.....	15
2. <i>WHEN WE WERE ORPHANS</i>	20
2.1 Romance de dor e figuras perturbadas.....	20
2.2. Análise do contexto histórico.....	29
CAPÍTULO II	34
1. O personagem: trajetória de romance de formação?	34
CAPÍTULO III.....	42
1. O jovem Puffin: o órfão e o pai.....	42
2. A memória do narrador: as "garras" do romancista	20
CAPÍTULO IV	59
1. A memória em ação na narrativa	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS.....	77

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo fundamental o estudo das estratégias narrativas relacionadas com o processo de atuação da memória e sua representação – em *When we were orphans* – como recordação e elaboração, utilizada por Kazuo Ishiguro na construção do romance. O estudo propõe-se a apontar o papel e o desempenho do narrador auto-diegético, como parte de uma operação narrativa construída a partir do trabalho da memória, marcando a percepção *a posteriori*, característica do memorial organizado pelo narrador-protagonista como recordação elaborada. O trabalho toma como suporte teórico os estudos de Freud sobre a memória. O estranho freudiano, as experiências ocorridas na infância e o enlace dessas questões com a trama e sua tangência com o tempo histórico constituirão o foco central da análise. O estudo da voz narrativa e do narrador será realizado com o apoio dos estudos de G. Genette, W. Benjamin, M. Bakhtin.

Christopher Banks, o protagonista-narrador, constrói um discurso sobre suas experiências infantis, em parte material recalcado, por meio de suas lembranças reconstituídas, que causam estranhamento (*Das Unheimliche*) ao narrador diante de sua condição de órfão e posição no mundo. As lembranças revelam a busca por identidade, por respostas sobre sua trajetória marcada pela dor. O *Unheimliche* freudiano compõe-se simultaneamente do que é familiar e do que é estranho e a partir desse paradoxo ganha realce o inquietante. Dessa forma, o estranho equivale

ao recalcado, ou seja, aquilo que é familiar e que retorna estranhado graças ao mecanismo de repressão.

Tal atmosfera atribui ao relato um caráter de desagravo, motivado por sofrimento e pelo trauma oriundo do desaparecimento dos pais na infância. Particularmente considerando a atuação do narrador na diegese, toma-se como foco central o fato de que as experiências que “não [foram] compreendidas na ocasião [da infância], [...] subseqüentemente foram compreendidas e interpretadas” (FREUD, 1969, p. 165).

A memória focalizada neste estudo afasta-se da memória considerada mera lembrança, memória de acontecimentos passados. Adota-se a concepção da memória como parte de um sistema de neurônios, trabalhando como constituinte de um processo inconsciente, marcado pelo recalque e por trauma mesclado à angústia. Faz-se essencial apontar, a respeito dessa memória, alguns aspectos fundamentais: o passado se conserva integralmente, embora não seja inteiramente recordado – ou seja, há um caráter seletivo –, e há uma constante mudança do material mnêmico. (A memória se dá sobre algo que muda continuamente).

Em destaque: a memória inteiramente ligada ao inconsciente como “traços de memória que se associam ao que, no inconsciente, foi registrado como prazer ou desprazer” (FONTENELE, 2002, p.25). Portanto, para Freud, a memória é constituída por traços (rastros), restos díspares, fragmentos que detêm um valor significativa. Trata-se, pois, “de um trabalho suplementar no qual [se dá] a combinação de restos” (FONTENELE, 2002, p.35).

No romance, não é a experiência vivida pelo personagem que é considerada traumática, mas a sua lembrança. São as representações feitas em torno dela que

produzem o efeito traumático e não o acontecimento na sua forma original, daí o relato memorialista ganhar destaque.

Soma-se, à abordagem teórica apontada, a análise do texto ficcional dotado de aspectos constituintes de diferentes gêneros narrativos, o que lhe imprime peculiaridades do texto pós-moderno. Em princípio, o tom assumido de memorial toma características de romance histórico, quando realça períodos políticos e de guerras e faz menções a figuras como Chiang Kai Shek. Mescla-se também ao gênero policial, graças ao suspense e à atuação do narrador-protagonista, detetive consagrado na Inglaterra.

Ao aplicar a estratégia de mistura de gêneros, Kazuo Ishiguro ainda enfatiza as técnicas empregadas pelo indivíduo para encobrir e às vezes até para suprimir as emoções e, em particular, as perturbações estimuladas pela memória. A força dramática contida na mente do personagem ganha proeminência, portanto, pelo trabalho estético centrado nos caminhos abertos pela ficção do século XX, como é o caso do emprego do narrador não confiável que demonstra hesitação na condução do relato.

Essa prerrogativa ressalta a mente humana como complexa e incontrolável e amplia o poder da arte ficcional em retratar o estado interior do personagem e sua vida psíquica, aspecto caracterizador do romance psicológico, que põe ênfase na escrita como forma de revelar a angústia, de promover o alívio, o prazer e dar um significado à vida. A elaboração estratégica ratifica, pois, o memorial de Christopher Banks como passagem pelo simbólico, uma possibilidade de sair do lugar aflitivo e angustiante.

Nesse sentido, a narrativa sustenta-se “na tessitura da verdade como ficção do sujeito, onde se dão a ver as estratégias estilísticas pelas quais se diz o que não

se pode dizer por meios usuais” (FONTENELE, 2002, p.34). Christopher Banks revive o passado em seus fragmentos, o que lhe possibilita uma mudança de posição em relação ao vivido e, graças ao distanciamento, experimenta novos significados.

Este estudo está dividido em capítulos. Assim, no Capítulo I, é feita uma apresentação do autor e da crítica internacional a seu respeito, juntamente com um resumo crítico-analítico do romance *When We Were Orphans*, apontando os principais pontos a serem estudados e a fim de abrir o texto literário para desenvolvimento da leitura teórica desejada.

No Capítulo II, é desenvolvida uma análise a respeito da mistura de gêneros que se dá no texto, levantando hipóteses de leitura da obra que a caracterizam como romance pós-moderno (romance de formação, romance policial, romance histórico, romance de cavalaria).

No terceiro capítulo, os aspectos ligados à obra em estudo e à estetização de Kazuo Ishiguro são focalizados. Em específico, abre-se espaço para a análise da atuação do narrador-protagonista e do tempo na narrativa como forma de explicitar seu relato como estratégia que promove o movimento temporal que ressalta o trabalho da memória.

No Capítulo IV, a discussão está voltada para o principal objetivo do trabalho, a saber, a ação da memória no texto, ligando os elementos apontados na análise da obra a aspectos da teoria psicanalítica freudiana, com o objetivo de analisar a técnica de representação do trabalho mnemônico.

Este estudo também acredita na tênue distinção entre Modernidade e Pós-modernidade – ressaltando não haver preocupações cronológicas –, considerando que a segunda olha de forma crítica para os elementos que a primeira prometeu e

não cumpriu, sobretudo no que diz respeito à relação ao seu programa de avanço e progresso em favor da humanidade. Tal prerrogativa converge, como já foi dito, em uma gama de técnicas narrativas, que partem desde a quebra da visão de linearidade temporal (passado, presente, futuro) e da destruição da relação de causa e efeito na história narrada, posto que não há uma causa concreta confiável, em um discurso suspeito e modelado pela condensação e pelo deslocamento.

CAPÍTULO I

1. KAZUO ISHIGURO, O ROMANCE CONTEMPORÂNEO E A CRÍTICA

O romance *When we were orphans* é o quinto da obra de Kazuo Ishiguro, publicado em 2000. A produção mais aclamada do autor – e por isso a mais estudada – é *The remains of the day*¹, livro revelador de seu estilo, lançado em 1989 e ganhador do *Booker Prize* – premiação de mais alta relevância na literatura inglesa –, alcançando vultosa exposição em produção cinematográfica naquele período.

Seus romances normalmente se estabelecem no passado do narrador, e retratam figuras humanas buscando compensação por falhas e danos antigos. Desde o mordomo solitário narrando suas impressões a respeito da paixão recalcada por uma de suas governantas em *The remains of the day* – trazendo à tona os resíduos de uma época longínqua reservados na memória – até o retrato das últimas conseqüências da passividade frente à opressão social e a negação do homem à alma em seu último romance (*Never let me go*²), de 2005, Ishiguro compõe os fatos extraídos de um contexto e os fundamenta de modo a caracterizar dramas pessoais e individuais.

Filho de japoneses radicado na Inglaterra, em 1960, Ishiguro é nome representativo da literatura inglesa contemporânea. A mudança de Nagasaki para a Europa, como ponto de mudança na vida do escritor, sugere a recorrência do tema da migração em seus textos. No entanto, nos seus romances, muito comumente os protagonistas são figuras perambulando à procura de compensação por danos no

¹ Traduzido sob os títulos de *Vestígios do dia* (Ed. Rocco, 1990)

² Traduzido sob o título *Não me abandone jamais* (Cia. das Letras, 2005)

passado. Diante de um evento de perda, narrar sua história seria para eles uma espécie de catarse, ajudando-os a compreender e aceitar sua perda, como aponta Cinthya Wong (2004), crítica estudiosa da obra de Ishiguro na Inglaterra, em seu livro *Kazuo Ishiguro – Writers and their work*.

O procedimento narrativo em primeira pessoa, comumente aplicado pelo romancista, está relacionado por Henry James ao “mundo amorfo da autobiografia” (PEN, 2005, p.4). Importante ressaltar, em seus textos nada é por acaso, a estratégia é minuciosamente planejada. O peso da sina de seus personagens só pode ser realmente sentido pela forma e sensibilidade com que eles narram, e neste ponto prima a arte de Ishiguro.

O autor aborda temas universais e humanistas, o que lhe confere status de escritor internacional, para a crítica especializada. Soma-se o fato de suas histórias se passarem em países diferentes, com personagens de diversas etnias. Observa-se em sua obra uma exploração sutil do relacionamento do ser humano contra a história do mundo (WONG, 2004, p.3).

Os protagonistas vivem uma viagem emocional durante o relato, pois têm sua vida mental e psíquica focalizada e escancarada pelo escritor. O que importa não são os fatos narrados, mas o efeito que eles produzem na mente do personagem que os relata. No entanto, pelo caminho do sofrimento humano, o leitor vê nos personagens uma luta por consolo como um sentimento universal. Como define Wong, sente-se “a urgência de se estar em casa em todos os lugares” (2004, p.6).

Os temas mais comuns na prosa desse escritor são a morte, a mudança, a dor e o mal. Wong e outros estudiosos como Bruce King o classificam – conforme apontado – como escritor internacional, termo que denota não somente a etnia, mas também os objetivos literários: quando Ishiguro relata a vida em países diferentes,

como no Japão, ou especificamente na China em *When We Were Orphans*, não fala da perspectiva do imigrante, afastando-se, do tema da imigração.

Essa forma de narrativa é um traço da corrente que a crítica chama de “novo internacionalismo” (ibidem, p.9), que reflete a vida pós-moderna: as facilidades de comunicação e de viagens, que propiciam o conhecimento de outras nações, do mercado literário global, o uso do inglês em todos os lugares, que permite e estimula a assimilação e intercâmbio cultural.

Kazuo Ishiguro, portanto, é suscetível a rótulos, apesar de se recusar na prática a participar de uma corrente específica. De qualquer forma, se entende que ele integra o grupo de escritores como Ian McEwan, Julian Barnes, William Boyd, Salman Rushdie, grandes nomes da literatura inglesa contemporânea. Em comum, eles compartilham a prerrogativa de que a Grã-Bretanha não é o centro do mundo, e essa visão os aproxima, como uma geração dotada de um espírito de multiculturalismo que está ampliando a visão do romance britânico (ibidem, p.12).

A chamada geração pós-moderna, – termo que designa não apenas que uma marca cronológica – os novos nomes do romance inglês são do período pós-guerra, parte dela tendo surgido após a explosão da cultura pop. O cenário global vê os Estados Unidos ascender à posição de líder mundial e tomando a posição de centro do capitalismo no planeta. A Inglaterra, também como grande estrategista, passa a ser apenas satélite das movimentações imperialistas americanas.

A geração contemporânea atua em função dessas coordenadas, novas para a história da Inglaterra, e não diferente no âmbito artístico e literário. O tom da arte produzida pelos ingleses é de uma insularidade nostálgica (retratando a Inglaterra muito diferente do poderoso Império Britânico) e mais engenho nas técnicas formais,

que no caso da narrativa se configura em fragmentação do tempo e do espaço e muito comumente do enredo também.

Cabe lembrar que isso já se observava no modernismo e no início do século XX, porém, com um significado angustiante de fragmentação considerada como desmembramento, ruptura e desacordo. Já na nova geração, os mesmos dissabores e as mesmas agruras são o próprio valor da contemporaneidade, e seu fluxo ininterrupto gera outros significados em infinitas combinações (SOARES, p.95, s.d.).

Assim, o trabalho de Kazuo Ishiguro em *When We Were Orphans* é uma amostra dessa criação de significações a partir desse desmembramento, de um filho com os pais, um cidadão com sua pátria, de línguas, etnias, acoplados à representação da vida psíquica de um personagem.

2. WHEN WE WERE ORPHANS

2.1. Romance de dor e figuras perturbadas

When We Were Orphans cobre um período de tempo de aproximadamente 50 anos. Entre os anos de 1930 e 1958, o narrador-protagonista, Christopher Banks, expõe para o leitor sua história de vida. Elabora seu relato a partir de suas memórias, impressões, de fatos e figuras que marcaram sua trajetória, desde a infância em Xangai, no início do século XX, até o final da década de 50, quando consegue dar cabo de algumas de suas grandes inquietações.

A primeira parte do romance é narrada em Londres no ano 1930. Banks apresenta o início de sua carreira como detetive, desde que chegara à cidade, no verão de 1923. Nota-se rapidamente a execução de uma narrativa baseada na memória, ilustrando o trabalho sempre impreciso e nem sempre verdadeiro e claro, cujo funcionamento obedece à atração causada por certos pólos que, para Banks, são as pessoas marcantes em seu trajeto de vida, que ativam em sua mente cenas e episódios, como é o caso de Sarah Hemmings, Akira, Uncle Phillip³ e os fantasmas paternos. O narrador-protagonista irá percorrer longa parte do romance expondo suas percepções a respeito dessas figuras.

Logo no início, registra a frustração a respeito da lembrança dos pais, com o recálque motivado pela dor de não tê-los junto de si, pelo desejo de revê-los, que motiva todos os seus sentidos, gerando o trauma que o impede de ter uma vida

³ Para o trabalho, optou-se por manter o nome do personagem como aparece na versão original

adulta plena e feliz. Banks encontra-se com Osbourne, um antigo colega de colégio, que faz uma afirmação infeliz – considerando a condição de órfão do colega – sobre pais e família: *"It's all just nonsense, there's nothing to analyze. One simply knows people. One has parents, uncles, family, friends. I don't know what there is to be so puzzled about."*⁴ (ISHIGURO, 2000, p.6)

Banks acreditava jamais ter deixado os colegas perceberem sua angústia pela ausência dos pais. E, de repente, eis que Osbourne lhe revela o oposto. Fica claro, pois, que a condição de Banks permeava sua relação com os colegas desde sempre. Isso o leva a afirmar ao leitor: *"Actually, as odd as it may sound, my lack of parents had by then long ceased to be of any great inconvenience to me."* (ISHIGURO, 2000, p.6)⁵. E isso não é verdadeiro, é um equívoco de Banks.

A afirmação prova-se falsa quando o real sentimento do personagem vem à tona a partir da coleção de revelações que o leitor reúne, majoritariamente declarações e atitudes que demonstram a ânsia de Banks por reencontrar os pais, seu desconforto perante passagens de sua vida na infância e a falta de explicação para muitas delas.

Uma personagem fundamental na história é Sarah Hemmings, outra órfã, que entra e sai de cena diversas vezes ao longo do romance, e é um dos pólos – como os pais, Akira, Uncle Phillip – que pontuam a memória de Banks. Desde seu primeiro encontro em um evento em *Charingworth Club* em Londres, os personagens se identificam, e Banks, através de suas impressões, começa a demonstrar traços de compatibilidade com Sarah. Isso ganha proporções maiores com as experiências compartilhadas, a ponto de Banks – ainda que involuntariamente, mas não menos

⁴ "É tudo besteira, não há nada para analisar. Apenas conhecemos as pessoas. Temos pais, tios, família, amigos. Não sei o que tanto há de mistério." (A tradução original desse trecho não está consistente, portanto optou-se aqui pela tradução do autor do trabalho)

⁵ "Na verdade, por estranho que pareça, o fato de eu não ter pais havia muito deixara de representar maior inconveniência para mim".

nítido ao leitor – a adota como principal cúmplice de sua história de vida. Tal constatação é gradativa conforme os seus encontros, junto com a prerrogativa de que, sempre quando se trata de Miss Hemmings, o trabalho da memória de Banks exerce as descrições mais precisas no livro:

“Above all, I noticed a certain quality around her eyes – a kind of severity, something ungenerously exacting – which I see now, in retrospect, was what more than anything else caused me to stare at her with such fascination that evening.” (ISHIGURO, 2000, p.17)⁶.

No trecho, há um jogo de memória e recordação, um elo entre o antes e o depois, o notado no momento (*noticed*) e o seu significado no agora (*now*). É deixada a impressão de que ela é o amor de sua vida, algo jamais explicitado em ações românticas.

Nesse momento narrado, Banks ainda não é um detetive de grande notoriedade, fato causador de certa inquietação a ele, em especial nos encontros da alta sociedade:

“But I remember [...] feeling both angry and dejected. I had not only made an ass of myself with Miss Hemmings, but that I had perhaps been doing so continuously throughout the previous month; that my friends, for all their congratulations, had been laughing at me.” (ISHIGURO, 2000, p.24)⁷.

A imagem dos ingleses rindo é peculiar ao aspecto crítico da obra. Cabe reforçar que o sentimento de não pertencer completamente a alguma sociedade, a

⁶ “Acima de tudo, notei determinada característica em seus olhos – uma espécie de severidade, uma exigência mesquinha – que, vejo agora, retrospectivamente, ter sido, mais do que todo o resto, o que me fez fitá-la com tamanho fascínio naquela noite”.

⁷ “Mas me lembro [...] de sentir-me tão irritado quanto abatido. Ocorreu-me a idéia de que não só fizera papel de palhaço perante a srta. Hemmings, como que talvez o tivesse feito constantemente ao longo do mês anterior; de que meus amigos, com todos os seus cumprimentos, haviam estado rindo de mim.”

um país, a uma etnia, a uma família, é um incômodo que persegue o narrador-protagonista.

E, nesse aspecto, Kazuo Ishiguro prima em concatenar os fatos, ocorridos em épocas diferentes, mas narrados justapostos. O capítulo subsequente do romance (ainda na primeira parte) narra o reencontro de Banks com o Coronel *Chamberlain* para um jantar em Londres. Ele é o homem que embarcara e acompanhara Christopher ainda criança a Londres, quando do desaparecimento dos seus pais em Xangai. Vêm à tona as primeiras memórias da infância, de sua despedida da China:

“Above all, my parents were still there, somewhere beyond that harbour, [...] and wiping my eyes, I had cast my gaze towards the shore one last time, wondering if even now I might catch sight of my mother – or even my father – running on to the quay, waving and shouting for me to return.” (ISHIGURO, 2000, p.33-4)⁸.

Essa cena é sensivelmente relevante, por representar a vida de Banks se condicionando à situação de separação dos pais. Decerto o momento retrata as forças que certamente afetaram a sua escolha profissional, concentradas nas figuras paternas, que *“were still there”* (ainda estavam lá), e, na memória do personagem, para sempre, aguardando seu *“return”* (retorno).

O momento, marcante para o enredo, reforça a incidência temática da orfandade: a criança, ao passo que se separa dos pais, também é obrigada a deixar sua terra.

No decorrer de sua primeira década de trabalho como detetive em Londres, Christopher Banks conquista fama, por solucionar casos importantes e de repercussão no país, e ingressa à alta sociedade. Sarah Hemmings passa a procurá-lo e o acompanha em eventos luxuosos aos quais ele é convidado, e assim,

⁸ “Sobretudo, meus pais ainda estavam lá, em algum lugar além daquele porto [...], e, enxugando os olhos, eu lançara um último olhar para a costa, imaginando se ali mesmo eu não avistava minha mãe – ou mesmo meu pai – correndo para o cais, acenando e gritando que eu voltasse.”

os dois se conhecem melhor, chegam a travar discussões e passar por momentos constrangedores, por conta do comportamento imprevisível da moça. Ela revela a Banks que também perdera os pais havia muito tempo. Encerra-se aqui a primeira parte do romance, o primeiro discurso, a abertura do memorial de Christopher Banks.

Em Londres, no ano 1931, o narrador-protagonista relata a segunda parte de sua história. Entretanto, não dá continuidade cronológica aos eventos, mas sim regressa no tempo para resgatar sua infância. Em seis capítulos, o leitor acompanha os principais acontecimentos dessa época envolvendo Christopher, – aqui chamado de Puffin’, forma carinhosa com a qual os pais o tratavam – alguns deles imprecisos e ofuscados, outros bem claramente conservados em sua memória, e que, como um todo, permitem traçar – através do recurso memorialista – os antecedentes responsáveis pela formação do personagem tal como é apresentado na primeira parte do romance, no contexto em que ele se insere.

Por vezes, a infância parece muito próxima: *“If I close my eyes a moment, I am able to bring back that picture very vividly.”* (ISHIGURO, 2000, p.61)⁹, em especial quando se trata dos momentos que Banks passava com Akira, seu amigo japonês da infância, com a mesma idade e era também seu vizinho. Suas famílias residiam no *International Settlement* (Assentamento Internacional), uma área distrital de Xangai, na China, destinada a abrigar famílias estrangeiras.

Christopher discorre sobre seu amigo Akira com muito entusiasmo, como se ainda fosse criança, e seu discurso deixa transparecer o respeito pelo colega, por ele saber de muitas coisas sobre as quais nosso protagonista não obtinha nenhum

⁹ “Se eu fecho os olhos por um momento, sou capaz de trazer à memória essa imagem muito vivamente.”

conhecimento, e também por Akira adotar uma postura de líder dentro dessa relação de amizade.

Transportar o leitor à Xangai de sua infância permite ao narrador-protagonista expor a vida infantil: sua experiência com Mei Li (sua ama), seus pais, detalhes que ele se lembra da rotina da casa, de Uncle Phillip, amigo de confiança da família.

A confusão étnica permeia a interioridade do jovem Puffin'. Por vezes, quer ser "mais inglês", e tenta imitar Uncle Phillip em atitudes e gestos; ou então diz ao amigo Akira que nunca queria deixar Xangai: *"I don't ever want to go to England."* (ISHIGURO, 2000, p.118)¹⁰ Para o pequeno Puffin, "ser mais inglês" estaria diretamente relacionado a agradar aos pais. Um dia, pergunta ao amigo Akira sobre o fato de seus pais não se falarem. Akira convence Puffin de que os pais agem dessa forma porque não o consideram inglês o bastante:

*"Does your mother sometimes stop talking to your father?"
'I know why they stop. I know why.' Then turning to me, he said:
'Christopher. You not enough Englishman.' [...] 'It same for me,' he
said. 'Mother and Father, they stop talk. Because I not enough
Japanese.' [...] 'Mother and Father so very disappoint,' he said
quietly. 'So they stop talk.'" [Ishiguro, 2000, p.86-7]¹¹*

Para solucionar suas inquietações do momento, a criança busca apoio em Uncle Phillip, que acolhe sua preocupação. Instaura-se na passagem a questão da identidade, como o próprio Uncle Phillip diz, *"people need to feel they belong. To a nation, to a race."*¹² Na verdade, a questão da instabilidade na relação dos pais se

¹⁰ "Eu não quero ir jamais para a Inglaterra".

¹¹ "Sua mãe de vez em quando para de falar com seu pai? Eu sei por que eles param. Eu sei por quê." E, virando-se para mim, disse: 'Christopher, você não inglês bastante.' [...] 'O mesmo comigo', ele disse. 'Mãe e Pai, eles param falar. Porque eu não japonês bastante.' [...] 'Mãe e Pai muito, muito decepcionados', ele disse calmamente. 'Então param falar.'"

¹² as pessoas precisam sentir que fazem parte de alguma coisa. De uma nação, de uma raça.

deve a outro fator, a ser exposto em breve, mas que juntamente com outros aspectos, mistura-se na cabeça do pequeno personagem.

Ainda que a infância retomada na narração declare uma época de alegria na vida do narrador-protagonista, é aí também que se instala o nó crucial da trama. A trajetória da família Banks cruza-se com a História Geral e com o panorama do mundo da época: no início do século XX, empresas inglesas importavam ópio da Índia para a China, onde se formava a cada dia uma massa dependente e viciada na droga. Ishiguro faz menção no romance à condição de miséria instaurada na China – pelo Império Britânico, cujos representantes e vítimas são os pais de Christopher Banks –, e o ópio introduzido pela Inglaterra como principal agente.

“[...] which I was to hear outlined again many more times: that the British in general,[...] by importing Indian Opium into China in such massive quantities had brought untold misery and degradation to a whole nation.” (ISHIGURO, 2000, p.71)¹³.

Pelo que Banks reinterpreta sobre o material resgatado em sua memória, sua mãe decerto se envolve em campanhas contra o ópio, e eis que um dia seu pai sai de casa, mas não chega ao escritório onde trabalhava e desaparece. A criança experimenta momentos de incompreensão que, apenas brandamente aliviados pela presença do amigo Akira e por suas brincadeiras, o levam a esquecer do fato.

Dias depois, sua mãe também desaparece, em uma operação facilitada por Uncle Phillip, que passa a assumir o posto de traidor. Certas imagens e palavras deste dia permanecem intactas na mente de Banks, principalmente o momento em que Uncle Phillip o deixa à multidão, ele volta correndo para casa e não encontra mais a mãe. Sua vida em Xangai terminara. O narrador-protagonista ainda pondera: *“But I have also been looking ahead, to the day when I eventually return to Xangai; to*

¹³ “[...] com o qual então eu já estava familiarizado e que ouviria resumido muitas outras vezes: que os ingleses em geral, [...], ao importar ópio indiano para a China em tão vastas quantidades, trouxeram miséria e degradação imensas a toda uma nação.”

all the things Akira and I will do together.” (ISHIGURO, 2000, p.148)¹⁴. Ele tinha dez anos quando foi separado dos pais.

Terminada a segunda parte do romance, o futuro de Christopher, como um detetive, é determinado pela sua condição, pela forma com que se vê envolvido em um enigma – reelaborado em seu relato – do desaparecimento dos pais. A intensidade com que seu inconsciente parece ter sido afetado pela perda dessas figuras é nítida, a quantidade de material recalçado é transformada em narrativa, desvelando um procedimento inconsciente do indivíduo na busca pela sua restituição. A estratégia aqui é a representação do trabalho da memória permeado pelo trauma.

O quadro que se apresenta na trama até então é força motriz para seu destino. Apesar de não admitir em seu discurso, ele toma mais uma atitude na vida que se justifica diretamente pela sua desgraça pessoal. Na terceira parte do romance, narrada em 1937, ele apresenta Jennifer, garota de dez anos que ele adotara em 1934 – outra órfã na história, cujos pais haviam morrido afogados em acidente de barco na região de *Cornwall* dois anos antes – e contempla suas lembranças da chegada da menina, que ele adotara junto com a ama, *Miss Givens*, para morar em sua mansão.

É necessário explicar que Banks, desde que sai de Xangai, vai para Londres morar com uma tia, e herda uma enorme fortuna de família, o que lhe propicia a estudar e mergulhar em uma carreira de sua escolha. Outro fato relevante nesta parte é que Sarah casa-se com um velho milionário, *Sir Cecil Medhurst*, e muda-se com ele para Xangai.

¹⁴ “Mas estive também pensando no futuro, no dia em que finalmente voltarei a Xangai; em todas as coisas que Akira e eu faremos juntos.”

A quarta parte do romance é narrada em 1937, com Banks chegando a Xangai para desvendar o mistério do desaparecimento dos seus progenitores, no que pareceria ser o ponto culminante da narrativa, fosse este um romance linear. Ele recebe na China uma recepção honrosa, digna de festejos. O panorama é de enorme contradição: enquanto magnatas de diferentes comunidades internacionais realizam festas elegantes na área independente de Xangai, o som de metralhadoras e bombas ecoam além da fronteira. Os chineses estão em guerra com o Japão. E, uma vez mais, a imagem dos ingleses sorrindo em sua área segura é ressaltada, enquanto nas imediações há gente morrendo em conflitos motivados por eles.

"I had become steadily aware of the sound – from somewhere behind the hubbub of the crowd – of distant gunfire. But now Grayson's words were suddenly cut off by a loud boom which shook the room. I looked up in alarm, only to see all around me people smiling, even laughing, their cocktail glasses still in their hands." (ISHIGURO, 2000, p.188)¹⁵

Em Xangai, Banks reencontra-se com Sarah Hemmings, que se mostra infeliz e lança, através de mensagens e falas veladas, a idéia para que os dois fujam juntos. Seu marido está envolvido com o jogo, perdendo muito dinheiro. O plano amadurece, mas diante da chance de ir atrás de uma pista aparentemente verdadeira sobre o paradeiro dos pais, Banks deixa Sarah partir sozinha, perdendo assim a chance de ficar com a mulher que aparenta amar. Eis a força que a ausência dos pais exerce sobre a conduta do narrador-protagonista.

Neste momento, começa a ficar claro como sua vida é moldada por essa condição. Christopher invade área de guerra, corre risco de ser morto, tudo para

¹⁵Tomei nota regularmente do ruído– de algum ponto atrás do bulício da multidão – de artilharia distante. Mas então as palavras de Grayson foram subitamente interrompidas por um estrondo que abalou o prédio. Ergui a vista, alarmado, para ver então todos à minha volta sorridentes, risonhos mesmo, os copos de coquetel ainda nas mãos.

tentar encontrar os pais. Depois de décadas, parece óbvio eles não estarem mais lá na mesma casa. Ainda assim, às cegas, ele vai em frente e encontra-se com um soldado japonês muito ferido, e julga ser Akira. Porém, isso não se confirma, pois o soldado não o reconhece e tampouco Banks consegue afirmar com convicção que se trata do amigo de infância.

Ao se aproximar da revelação, Banks perde totalmente o senso e o controle. Ao longo da investigação em Xangai, ele sustenta um discurso de confiança. Aos poucos essa realidade se desmancha, visto que ele não encontra nenhum resquício dos pais, mas um confronto sujo e violento – apesar de não notar conscientemente isso – entre forças inimigas em um período de guerra.

Por fim, por meio de manobra da polícia local, o narrador-protagonista encontra-se com Uncle Phillip. O homem lhe revela a verdade: diz que seu pai, ao contrário do que se imagina, fugiu com outra mulher, vindo pouco tempo mais tarde a falecer por doença contagiosa. E sua mãe foi levada para servir a um poderoso chinês traficante de ópio, Wang Ku, por ter enfrentado o líder em campanhas contra a droga, tornando-se assim sua concubina. Como parte de um acordo com Uncle Phillip, o dinheiro do tráfico é enviado para o sustento de Christopher Banks e de seus estudos na Inglaterra, em troca da servidão de sua mãe, mantida por décadas longe do mundo e sem notícias do lado de fora.

Uncle Phillip ainda revela que permitiu que se fizesse isso à sua mãe e não a protegeu simplesmente por nutrir por ela um desejo reprimido, uma vontade de assumir o posto no lugar de seu marido desaparecido, algo para o qual ela jamais dera nenhuma abertura ou espaço.

A trajetória de Banks, trazida à tona por meio do seu relato de fatos selecionados, toma forma a partir da perseguição do paradeiro dos pais. A

caracterização do narrador-protagonista se dá, ao mesmo tempo, de fora para dentro, ou seja, a partir da condição de expatriado e órfão.

É fundamental destacar que se trata de um órfão de pais vivos, fato determinante de seu trajeto. E de dentro para fora, através do discurso confeccionado a partir da memória e do realce psicológico na exposição dos fatos. Ou seja, fatores externos impuseram a Banks uma situação a enfrentar nas amarras do destino, desde tenra infância. A situação traumática vem acompanhada de dores e condiciona suas atitudes por toda a vida. Assim, a partir de seu relato sob o trabalho da memória, o personagem se apresenta e é desenhado.

2.2 Análise do contexto histórico

Em um dos momentos culminantes de *When We Were Orphans*, o narrador-protagonista se vê em meio a um conflito sangrento, em Xangai. Isso ocorre quando ele busca os pais nos bairros da cidade. Sabe-se, por referência do texto, que há um conflito entre chineses e japoneses. Como este trecho do romance se passa em 1937, compreende-se que o conflito da ficção se dá em meio à Batalha de Xangai, importante episódio da Guerra sino-japonesa, um dos vários conflitos locais pelo mundo que culminaram em alianças e intervenções militares, eclodindo na Segunda Grande Guerra.

A batalha de Xangai foi um dos episódios de guerra mais sangrentos na história dos dois países. A luta travou-se entre o Exército Revolucionário Nacional – da República Popular da China – e o Exército Imperial Japonês. O conflito real iniciou-se em 1937, com os japoneses invadindo o norte da China, depois de diversos pequenos incidentes entre os dois países, que vinham ocorrendo desde 1931.

Calcula-se que mais de um milhão de tropas lutaram, os chineses somente com armas de mão, contra as forças aérea, naval e terrestre do Império Japonês. Entretanto, o líder Chiang Kai-Shek empenhou massivamente seu exército e mergulhou o país na guerra. Por fim, Xangai foi à derrocada e tomada pelos invasores, e a China perdeu milhares de tropas. Mas a resistência das forças chinesas foi impetuosa, com teor nacionalista. Isso dificultou a permanência dos japoneses.

Na segunda metade da década de 30, o mundo vivia a tensão que precedeu à Segunda Guerra. Há diversas referências sobre esse clima bélico, que se choca com a ingenuidade – ou alienação – de Christopher Banks:

“Excuse me, sir. I am not talking merely of China. The entire globe, Mr Banks, the entire globe will before long be engaged in war. What you just saw in Chapei, it is but a small speck of dust compared to what the world must soon witness.[...] It will be terrible,’ he [Colonel Hasegawa] said quietly. ‘Terrible. You have no idea, sir.’”(ISHIGURO, 2000, p.326)¹⁶.

Grande parte da população da China, na época retratada pelo romance, é viciada em ópio. O fato leva o país a constituir uma gigante comunidade sem prumo, sem líderes e sem força de trabalho. Essa constatação permite à Inglaterra enriquecer, intermediando o embarque de ópio da Índia destinado a sustentar o vício chinês. Surge uma nova classe de criminosos chineses, os traficantes de ópio, que tomavam o lugar das mega-corporações inglesas de fachada que lucravam com o comércio da droga. Kazuo Ishiguro demonstra conhecer muito bem tais aspectos históricos, e insere seu personagem no meio do redemoinho.

A imagem fantasiosa e requintada do Oriente, criada pelos Orientalistas, é desmontada e registrada nesse romance do escritor inglês sob a forma de desmistificação e, isso se dá de maneira contundente: Ishiguro expõe os horrores no leste do planeta, a pobreza, as mazelas conseqüentes da guerra e do ópio:

“Opium addiction in Shantung has now advanced to such deplorable levels that entire villages are to be found enslaved to the pipe. Hence, Mrs Banks, the low standards of hygiene, the high incidence of contagion. And inevitably, those who come from Shantung to work in Xangai, even if essentially of an honest disposition, tend sooner or later to resort to thieving, for the sake of their parents, brothers, cousins, uncles (..)” (ISHIGURO, 2000, p.70)¹⁷

¹⁶ “Desculpe-me, senhor. Não estou falando somente da China. O globo inteiro, Sr. Banks, em breve o globo inteiro estará em pé de guerra. O que o senhor viu Chapei não passa de um grãozinho de poeira comparado ao que o mundo logo vai testemunhar. [...] Será terrível” – ele disse calmamente. “Terrível. Não tem idéia, Senhor”.

¹⁷ “O vício de ópio em Shantung avançou a níveis tão deploráveis que vilas inteiras são encontradas e escravizadas ao cachimbo. Daí, Sra. Banks, os baixos padrões de higiene, a elevada incidência de contágio. E, inevitavelmente, aqueles que vêm de Shantung para trabalhar em Xangai, ainda que na

A fala é do inspetor de saúde à mãe de Banks, durante uma visita à casa da família. A partir desse tipo de descrição, na obra, o ideário europeu a respeito do Oriente é destruído. Said aponta detalhes sobre o chamado Orientalismo responsável por tal ideário:

“Muitos dos primeiros aficionados do Oriente começaram por acolher o Oriente como *dérangement* de seus hábitos mentais e espirituais europeus. O Oriente era superestimado por seu panteísmo, sua espiritualidade, sua estabilidade, sua longevidade, seu primitivismo, e assim por diante.” (SAID, 2007, p.212)

O Oriente das mil e uma noites, das músicas e mulheres sensuais, das grandes aventuras, dos mistérios espirituais, banquetes fartos e histórias de vida salutar é descolorido pelo panorama de pobreza e condição subumana. Ao mesmo tempo, conforme aponta Said, a Inglaterra, como país colonizador, sustentava uma imagem peculiar de Império, trazida pelos Orientalistas – a saber, peregrinos franceses e ingleses viajantes do mundo asiático –, e cuja função no Oriente era de missão regeneradora, com o intuito de “estabelecer fundamentos materiais na sociedade oriental” (SAID, 2007, p.215). E, mesmo nutrindo a relação Metrópole x Colônia, tinha o crédito de estar conduzindo uma revolução social nestes países.

Ou seja, o mundo ocidental orientalizou o Oriente, através de um processo de criação de identidade baseado em estereótipos, como os citados. Said insiste, argumentando que a identidade humana é algo a ser construído e, por vezes,

essência de disposição honesta, tendem cedo ou tarde a recorrer ao furto, em benefício de seus pais, irmãos, primos, tios [...]”.

inventado (p.442), como se nota no processo colonizador. Nesse sentido, Hall destaca a narrativa criada para a nação inglesa:

“Desde a imagem de uma verde e agradável terra inglesa com seu doce e tranqüilo interior, com seus chalés de hortaliças e jardins campestres – a ilha coroada de Shakespeare – até as 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 foco de identificação nos corações ingleses (e anglófilos). (HALL, 2005, p.52-53)

Ao mesmo tempo em que destrói a idéia de “terra das delícias” intrínseca ao mundo oriental, Ishiguro ironiza a posição da Inglaterra nesse jogo, desde o princípio da narrativa:

I indulged entire afternoons strolling the streets of Kensington, outlining to myself plans for my future, pausing once in a while to admire how here in England, even in the midst of such a great city, creepers and ivy are to be found clinging to the fronts of fine houses. (ISHIGURO, 2000, p.3)¹⁸

Assim como o verde encobre as “*fine houses*” (belas casas) e o luxo da classe alta britânica, há um manto escondendo o que sustenta a vida dessa sociedade na metrópole, que é a exploração das colônias, o estímulo a conflitos étnicos e sociais – sempre longe do Império – em busca de riqueza para sustentar as casas com trepadeiras e heras nos bairros nobres de Londres. O contraste é ironicamente ressaltado no diálogo entre Banks e o Coronel Hasegawa:

“‘England is a splendid country’, Colonel Hasegawa was saying, ‘Calm, dignified. Beautiful green fields. I still dream of it. And your literature.’” (ISHIGURO, 2000, p.324).¹⁹

¹⁸ Abandonava-me tardes inteiras passeando pelas ruas de Kensington, esboçando planos para o futuro, detendo-me, de vez em quando, para admirar como, aqui na Inglaterra, mesmo no meio de uma cidade tão grandiosa, trepadeiras e heras podem ser encontradas pendentes das fachadas de casas finas.

¹⁹ “A Inglaterra é um país esplêndido”, dizia o coronel Hasegawa, “Calmo, olímpico. Belos campos verdejantes. Ainda sonho com ela. E a sua literatura.”

Esse cenário idílico entra em rota de choque com a observação de Banks:

"A cultured man like you, Colonel", I remarked, 'must regret all this, I mean all this carnage caused by your country's invasion of China.'" (ISHIGURO, 2000, p.326)²⁰

Banks registra que Hasegawa não se zanga com a observação, e sorrindo calmamente ele diz:

"It is regrettable, I agree. But if Japan is to become a great nation, like yours, Mr Banks, it is necessary. Just as it once was for England." (ISHIGURO, 2000, p.326).²¹

O silêncio toma conta de ambos, o que parece registrar a re-avaliação melancólica que fazem, e destacar a influência das forças políticas poderosas sobre os homens.

²⁰ "Um homem culto como o senhor, coronel", comentei, "deve lamentar tudo isso. Toda essa carnificina causada pela invasão da China por seu país"

²¹ "É lamentável, concordo. Mas se o Japão quiser se tornar uma grande nação, como a sua, sr. Banks, ela é necessária. Tal como foi antes para a Inglaterra."

CAPÍTULO II

1. O PERSONAGEM: TRAJETÓRIA DE ROMANCE DE FORMAÇÃO?

A trajetória de Banks da infância ao período adulto mostra como o protagonista, entregue à cegueira, originada pela ansiedade por rever os pais, aliena-se de questões como o amor, a identidade e até das guerras ao seu redor para ir em busca de seu único objetivo. Assim, é possível a indagação sobre se o romance não seria um romance de formação. Primeiramente, a proposição é plausível observando-se os aspectos do romance de formação típico, dos quais se tem melhor exemplo em Goethe, no século XVIII, eternizado em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, em *Robinson Crusoé*, de Defoe, na *Nova Heloísa* de Rousseau, em *A vida de Lazarillo de Thormes*, e *O tambor*, de Günther Grass – estes dois últimos mais condicionados ao sub-gênero picaresco, em que os heróis submetem-se a transformações às avessas.

Na modernidade²², a literatura romanesca se manifesta por meio da criação de subjetividade na narrativa, apresentando indivíduos com nome, endereço, posição no mundo marcada. E o que delineia o personagem está mais ligado à sua implosão interior, que com suas relações com o espaço. Em outras palavras, o romance de formação, a partir do século XX, como exemplificado em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector e *Portrait of an artist as a young man*, de James Joyce, toma seu equilíbrio narrativo pela subversão do romance pela linguagem. Em tais romances, a criação estética alcançou a mente dos personagens

²² Adota-se neste trabalho o termo como designação para a literatura do século XX, como modernista.

na representação do texto ficcional, aspecto inexistente nas criações dos grandes romancistas de séculos anteriores, como Goethe e Defoe, citados anteriormente.

Em linhas gerais, trata-se de uma espécie de romance [de formação?] que traz um protagonista a percorrer uma trajetória, em busca de identidade, alvejando a condição de harmonia. Há uma semelhança no texto de Ishiguro, uma de suas particularidades mais notáveis: Christopher Banks é órfão desde os dez anos e pouco sabe sobre o desaparecimento dos pais – estabelece-se neste ponto a trama, baseada nas divergências dele com o mundo exterior – a questão étnica, da imigração, por exemplo – e é levado de Xangai, lugar onde passara a infância.

When We Were Orphans ainda contrapõe-se à História, em uma sucessão de etapas encadeadas a compor o “aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo” (MAAS, p.27). Logo, caracteriza-se a obra como um romance de educação e formação do sujeito.

Pode-se apontar, no texto narrativo em questão, o amadurecimento e a transformação do mundo real, o transcorrer da história, em seu paralelismo com a trajetória do narrador autodiegético que conduz seu relato. Fatos importantes para a História da humanidade concorrem e confundem-se com o percurso de vida de Banks, personagem em movimento sintomático de negação – ou não-aceitação – do próprio destino e condição, em um “processo de autodescobrimento e de orientação no mundo” (ibidem, p.62).

Verifica-se, em igual teor, como o texto do escritor nipo-britânico – ainda que contemporâneo – carrega aspectos do romance do século XVIII, no que tange ao protagonista e sua “trajetória de vida [...] determinada por enganos e avaliações equivocadas, [...] corrigidas no transcorrer do seu desenvolvimento” (ibidem, p.62),

suas “experiências típicas a separação em relação à casa paterna [...], experiência no campo profissional, [...] vida pública, política.” (ibidem, p.62).

Banks baseou toda sua vida crenças em fatos obscuros passados em tenra infância, e estruturou a vida pública, particular, política e amorosa sobre essa avaliação equivocada: de que os pais estavam vivos e de que um dia poderiam os três juntos retomar a vida em família desde o ponto em que haviam parado, no local onde se havia consagrado a cisão.

A sede pelo reencontro conduz Banks a perambular entre a Inglaterra e a China, e confrontar figuras como Miss Hemmings, Inspetor Kung, Jennifer e Uncle Phillip, co-participantes da experiência do protagonista simbolicamente fora da casa paterna, e igualmente pólos de orientação no mundo para o personagem.

O processo de aperfeiçoamento inicia-se no dia em que a mãe de Banks é levada de casa e ele é deportado para a Inglaterra. Com o dinheiro enviado da China, sua falsa tia banca seus estudos em Cambridge, proporcionando uma formação escolar de alto nível. Não há uma educação pelo pai, tampouco por um preceptor específico, como é característico, por exemplo, em romances autobiográficos, clássicos textos de educação e formação, como a *Autobiografia*, de Goethe e a obra de mesmo nome de Rousseau.

O primeiro sinal de que a dita “harmonia”, da condição de estabilidade, ou da solução do conflito narrativo está ainda muito longe é quando Banks decide seguir a carreira de investigador e detetive. Tal atitude sugere que o mistério de sua orfandade precisa ser desvendado, para que o personagem atinja sua plenitude. Isso se confirma depois que ele ascende à alta sociedade, torna-se uma pessoa de densa notoriedade pública e status profissional e material respeitáveis na Inglaterra,

e ainda assim sustenta inquietação e pretensão de retornar a Xangai para a derradeira investigação.

Concomitantemente, há a sustentação de um discurso nostálgico, como arma para defesa contra essa situação descrita, tecendo assim uma biografia de infância e de vida adulta com um tom em nada apolíneo. Ao mesmo tempo, através dos fatos na vida pessoal e dos acontecimentos no mundo, Banks se depara com o terror em suas descobertas. Paradoxalmente, são forças motrizes para seu amadurecimento e chegada à condição de quietude.

A completa formação do protagonista só se dá quando ele descobre sua verdadeira história e reconhece o mundo em que vive, tomando conhecimento do destino real da mãe e da morte prematura do pai, meses após seu desaparecimento, na verdade sua fuga com outra mulher. Aspectos históricos são fundamentais para o duplo reconhecimento, que se dá na penúltima página do livro:

*But for those like us, our fate is to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents. There is nothing for it but to try [...] to the end, as best as we can, for until we do so, we will be permitted no calm*²³ (ISHIGURO, 2000, p. 367).

Para tanto, Banks precisou estar no *front* de batalha, presenciar a morte, sentir que ele poderia estar menos preocupado em “resolver os problemas do mundo” e deveria, por exemplo, ter feito muito mais por Jennifer que, por culpa dele, o pai ausente, – ainda que adotivo, está entrando no mesmo processo que Christopher sofrera quando criança. Essa confissão epifânica é feita pelo próprio Banks à menina.

²³ Mas para aqueles como nós, nosso destino é enfrentar o mundo tal como órfãos, perseguindo por longos anos as sombras de pais desaparecidos. Nada resta senão tentar levar a cabo nossas missões o melhor que pudermos, pois até o fazermos, calma alguma nos será permitida.

Pode-se afirmar, assim, que a formação do narrador-protagonista no romance se completa majoritariamente de dentro para fora, complementando sua trajetória e seus percalços, mas dependendo substancialmente de suas percepções e do trabalho de sua memória. Assim, a partir do discurso narrativo, a exposição da vida psíquica de Banks é que serve de aparato para a percepção de seu amadurecimento.

Segundo a definição de Bakhtin, o romance de formação é aquele em que “a transformação do homem varia [...] conforme o grau de assimilação do tempo histórico real” (BAKHTIN, 1992, p.238) e nele o “tempo se introduz no interior do homem, [...] modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida.” (ibidem, p.237). Seu raciocínio sustenta que esse seria o tipo de romance mais importante, a grande ficção, fundamentada em uma base cronotópica: significa que a história do indivíduo e o tempo histórico real são indissolúveis. “O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo” (ibidem, p. 240).

Ao mesmo tempo em que a literatura é um discurso ditado em partes pela História do momento, o pressuposto discutido se enlaça ao ideário romântico da criação romanesca: a presença do “gênio”, a percepção subjetiva do mundo através da consciência – como indica Diderot – e o que ela pode captar e ligar ao trabalho de escritura da memória.

Nota-se, principalmente pelas últimas páginas do texto, que Banks é filho de uma época. Uma geração que, de uma forma e de outra, mantidos os dramas particulares e individuais, cresceu nos entremeios de um mundo permeado por desentendimentos e conflitos (armados, inclusive). Banks é, além disso, fruto do encontro do Oriente com o Ocidente, e sua identidade mescla-se com a história desses continentes. É estrangeiro em qualquer um desses lugares, sofre as

influências políticas e históricas produzidas pelos poderosos e, portanto, suas recordações concorrem para a confrontação desses mundos e também para o ajuste dessas influências como formadoras de sua identidade, constituída mediante esses fragmentos culturais.

Seu discurso, quando indivíduo “pronto”, assemelha-se ao do senso comum europeu no pós-guerra, a saber, o senso de derrota da humanidade após as guerras. Sua vida emocional evolui tanto com o entrecruzamento de imagens e fatos provindos do mundo em que vive, quanto de suas próprias experiências e percepções. Essa evolução é observada nos capítulos finais, com o narrador-personagem senhor de seu destino, mais disposto a aceitá-lo, e apresentando uma vida não mais condicionada à ausência dos pais.

O detetive, ainda, não se encontra em uma única época durante seu relato. Sua vida perpassa e cobre dois momentos históricos diferentes, separados pelo solo espinhoso da Segunda Guerra Mundial. E a passagem de tempos também se dá no interior do personagem: antes, órfão em busca dos pais, depois, assentado em sua casa em calmaria, reconstrução e reflexão, décadas depois.

Não somente sua história se entrelaça com a do mundo, mas também elas coincidem (o mundo em guerra nas décadas de 30 e 40, ao passo que Banks empenha-se em seu conflito pessoal no mesmo período), e têm concomitantemente seus momentos de turbulência, conflito e tranquilidade.

Conforme apontado, assegura Bakhtin a este tipo de romance, tangenciador do micro com o macro – garantindo que uma mudança em uma dessas esferas seja acompanhada por alterações na outra – a classificação de romance de formação, um dos tipos de romance segundo sua teoria. Os estudos bakhtinianos classificam

as narrativas como romance de viagens, romance de provas, romance biográfico e romance de educação ou formação. (BAKHTIN, 1992, p.223)

Em suma, o texto de Kazuo Ishiguro revela um personagem em choque e em tensão com o mundo em que vive. Sua trajetória é envolvida por percalços, a interferirem direta e profundamente em sua formação e o levam a viajar o mundo.

Os obstáculos enfrentados são a perda dos pais em tenra infância. O fato determina grande parte do rumo do protagonista, quando inclusive deixa para trás, por conta do trauma mal resolvido, a mulher com quem poderia ter construído uma relação.

A consciência só é alcançada na vida adulta, através da re-elaboração dos fatos de sua vida através do discurso, contando sua história. O panorama histórico mundial se desenrola a ponto de interagir com o destino desse homem, como fator complementar para o amadurecimento: cenas de guerra na China e no mundo, divergências políticas entre países, o luxo da burguesia que seria contestada no contexto europeu da metade do século XX.

Chegar à condição de harmonia não significa felicidade em *When We Were Orphans*, tampouco realização pessoal. O reconhecimento da real impossibilidade de reencontrar os pais possibilita o amadurecimento de Christopher Banks. Todos os elementos que participam da sua formação só são de fato aproveitados quando ele repensa sua trajetória, redescobre e redefine valores, e se livra das amarras que o prenderam por décadas.

O romance, por outro lado, não acopla todas as características de um romance de formação típico, visto que também apresenta traços de literatura policial. Para tanto, colaboram a temática do desaparecimento dos pais, da história pessoal da vida de um detetive a atuar em um enredo coberto pela participação da polícia.

Isso se observa desde o início, quando o Coronel Chamberlain e a autoridade chinesa operam o deslocamento do pequeno Puffin à Inglaterra, até o momento culminante da narrativa, quando Banks adulto desembarca em Xangai e é assessorado pela polícia local em suas investigações em busca dos pais. Contribui muito para tal leitura a questão do tráfico de entorpecentes, o quadro descrito sobre a situação na China, de criminosos do ópio praticamente comandando o regime e estabelecendo um poder paralelo.

Kazuo Ishiguro, em certa medida, “brinca” com os gêneros. O narrador-protagonista é leitor de Walter Scott (*Ivanhoe*), o que sugere o enlace do protagonista-narrador com o tipo de herói do romance de cavalaria. Contudo, o que se revela é o papel de Banks como anti-herói, pois não consegue salvar (“*rescue*”) a donzela (Sarah Hemmings), o trauma infantil o impede. A estratégia dá tratamento paródico ao tema, e ele surge não como herói que salva donzelas, mas como um protagonista angustiado em busca de sua identidade.

As características acima, somadas ao tema do mistério a ser desvendado, dificultam uma total adesão da obra à classificação como romance de formação. Mas essa mistura de gêneros contribui para delinear o narrador como indivíduo fragmentado e angustiado do século XX, que não consegue manter a áurea dos heróis da cavalaria e dos romances do século XIX.

A “mistura de gêneros” instiga a participação do leitor, que vê suas expectativas frustradas a cada reviravolta do relato. O gênero romance ganha destaque, mas as transformações políticas e sociais que são desvendadas no memorial de Banks assinalam um mundo em transformação, nesse caso o mundo burguês.

CAPÍTULO III

1. O JOVEM PUFFIN: O ÓRFÃO E O PAI

Entre os apontamentos abrigados por esta pesquisa, o romance é invasor de um núcleo familiar, o da família Banks. Kazuo Ishiguro não falha em retratar o modelo das relações familiares, enfrentando um processo de desestruturação.

Os ingleses, por terem sido imperialistas, têm uma tradição de enviar “representantes” para outros países, como já descrito em capítulo anterior. Como forma de manter seu *know-how* e receber *royalties*, as empresas inglesas, enviam seus “funcionários” pelo mundo. Neste sentido, esse escape do padrão familiar – no caso da família Banks na China – foge daquela família radicada em seu próprio país, a se constituir e por lá permanecer. Assim, a família de Puffin é atípica para os padrões normais. Primeiramente por viver em outro país, por adotar a Ásia como lar – apesar do almejo pelo retorno à Inglaterra.

Além disso, quem assume a postura de comando na casa é a mãe, Diana (cujo nome só aparece três vezes no texto todo, pois o romance é narrado pelo seu filho, referindo-se a ela como “*my mother*” – minha mãe). É importante ponderar: o discurso é a partir da memória desse filho quando criança e a dependência, nutrida por um jovem pela mãe, é muito maior que pelo pai, e isso leva Banks a retratar a mãe como força mantenedora da casa, não econômica, mas emocionalmente. O ambiente no lar de Banks tem uma voz feminina preponderante, até o dia em que o pai vai embora de casa com outra mulher, e a mãe aparentemente não se abala. Os fatos são comuns nos tempos de hoje, mas o desprendimento da unidade familiar, a permanência em uma pátria sem identificação, no contexto criado por Ishiguro,

ressaltam a intenção romanesca do escritor nipo-britânico em revelar o mundo fragmentado, e em explorar aspectos psicanalíticos que essa situação proporciona, sobretudo ao trazer para o primeiro plano a ausência e morte do pai, tema tão frutificador para a psicanálise.

O protagonista-narrador associa a figura do pai sempre às imagens dos heróis das narrativas que lê e das que cria junto com o amigo Akira. Os meninos inventam as narrativas para aplacar a dor que Banks sente com a ausência paterna. Essa necessidade aflitiva é registrada por Akira, mestre na arte de escolher e criar o enredo que dá sustentação à figura paterna e às aventuras a serem vividas, terminando sempre com o resgate do pai de Banks das mãos do inimigo, coroando o desejo oculto do companheiro.

A angústia sentida revela que, embora a figura dominante no lar seja a materna, o narrador-protagonista necessita de um modelo de herói. Inclui também o papel da ficção e sua relação com o imaginário a oferecer a possibilidade de ultrapassar a ausência. É, pois, uma reação a esse tipo de aniquilamento, marcado por uma espécie de “morte” que é o misterioso desaparecimento do pai de Banks.

Esse elemento inquietante está oculto sob o prazer lúdico das crianças e, mais tarde, será a fonte da compulsão à repetição do evento por meio da rememoração, referendada pelo trauma da perda dos pais e pela busca incessante que irá dominar toda a trajetória do detetive Christopher Banks.

Em princípio, o jovem Puffin encontra duas figuras para atuar como pai em seu percurso, particularmente na infância, e em seguida em sua memória. Explica-se mais amplamente a “busca pelo pai” ao longo da diegese, posto que as duas figuras também são procuradas, juntamente com o pai verdadeiro.

A primeira delas é Uncle Phillip, praticamente um ídolo de infância para Puffin:

"[...] in the first days after my father disappearance, I remember contemplating the notion that I need not mind so much since Uncle Phillip could always take my father's place. Admittedly, this was an idea I found in the end curiously unconvincing, but my point is that Uncle Phillip was a special person for me [...]" (ISHIGURO, 2000, p.141-2)²⁴

A afirmação não é verdadeira, pois os fatos indicam que o personagem busca pelas duas figuras paternas por toda a vida.

A outra, de maior importância por sua recorrência na memória da criança é Akira, o amigo do narrador quando jovem, que por diversas experiências compartilhadas faz parte de todo o relato enquanto a infância é traçada: *"[...] there were various things that gave my Japanese friend great authority in my eyes²⁵."*

Akira participa dos eventos mais importantes da vida de Banks, mesmo indiretamente. Simplesmente tudo o que Banks narra a respeito da infância merece menção ao posicionamento deste pequeno jovem japonês. Entre suas brincadeiras, havia a simulação de cenas de *Ivanhoe*, romance de cavalaria de Walter Scott, narrando aventuras de conflitos dos saxões, divididos entre heróis (os bons e justos) e anti-heróis (os maus e corruptos). Ishiguro notadamente faz uma citação literária dentro do romance.

A intertextualidade permite ao leitor aproximar o romance de cavalaria de Walter Scott de *When We Were Orphans* sobretudo a partir da exposição dos conflitos vividos entre China, Japão e Inglaterra. A brincadeira das crianças, adaptando o enredo de Scott à realidade vivida pelos meninos, sublinha de forma

²⁴ [...] nos primeiros dias depois do desaparecimento de meu pai, cogitei a idéia de que não precisava me preocupar muito, já que Tio Phillip podia sempre preencher o lugar de meu pai. Admito ter sido essa uma idéia que achei no fim curiosamente pouco convincente, mas o fato é que Tio Phillip era alguém especial para mim.

²⁵ [...] havia muitas coisas que conferiam a meu amigo japonês grande autoridade diante de meus olhos

paródica o retorno do mesmo que, embora se dê sob o ponto de vista infantil, provoca no leitor uma re-avaliação do papel da Inglaterra nos conflitos entre China e Japão. O jogo entre heróis, anti-heróis corruptos permanece, mas o poder do Estado é ampliado, subjugando a vida de todos, extrapolando fronteiras, estabelecendo-se de forma hegemônica.

As brincadeiras e histórias dos meninos alteram a realidade à volta e dão alívio à dor de Banks. Akira é sensível à angústia de Puffin pelo retorno do pai desaparecido. Outros mistérios povoam a vida da dupla, corroborando o efeito do *unheimliche* sobre os meninos. É o caso ligado ao personagem Ling Tien, um estranho hospedado na casa da família de Akira. Fantasiando que ele fosse um bandido que cortava mãos de pessoas, os dois forçam entrada em seu quarto e levam uma garrafa que continha uma substância estranha. O personagem misterioso, de natureza sinistra, fomenta a imaginação dos garotos, preenche seus dias de alvoroço tenso e pueril, registrando a atuação do conflito, abrandando-o e trazendo alívio temporário.

Assim como a falta dos pais na vida adulta move o narrador da trama, ele sofre também pela falta do amigo, a ponto de procurar por ele quando chega a Xangai para sua investigação. Mesmo estando clara para o leitor a impossibilidade de se encontrar um indivíduo trinta anos depois, no mesmo local, Banks não parece seguir nenhuma argumentação lógica.

O ápice da relação entre os dois se dá quando o detetive perambula pelos bairros de Xangai, justamente no local onde há o conflito entre japoneses e as tropas locais trinta anos depois. Em meio à experiência infernal de uma morte iminente, encontra-se com um soldado japonês, muito ferido, e Banks julga ser Akira. Mais uma vez nada está claro: o soldado não o reconhece, conforme já

apontado, constituindo uma cena de grande mágoa e vazio interior, em ato muito bem pintado por Ishiguro, dentro de um capítulo em cuja técnica temporal preponderante é a do alongamento, sistema de transformação temporal comum à criação narrativa.

Enquanto no romance grandes elipses são realizadas, com saltos temporais, a cena de guerra é constituída por um longo discurso narrativo, juntamente com um tempo de narração demasiado lento. Essa dissonância temporal sugere o reencontro com a família, com os pais, o final reconhecimento de Akira, mas nada disso ocorre.

O discurso narrativo serve ao narrador-protagonista como experiência de encontro e investigação, a partir da retomada de figuras do passado, por meio de um jogo de vida e morte – também levantado pela condição patente de orfandade – e a conexão com o passado é retomada, dando força à atuação do *unheimliche* que ganha contornos dramáticos diante das cenas de bombardeamento, em que a fragmentação corpórea é enfatizada. As cenas criadas para salvar o pai de Banks são “revividas” ao lado do suposto Akira, mas de forma completamente alterada, em que as figuras de heróis e anti-heróis são apagadas e o que é mostrado é a miséria humana, o horror de corpos fragmentados:

Near the back, over by a wall, was the body of a woman who might have been the young girl's mother. Possibly the blast had thrown her there and she was lying where she had landed. There was a shocked expression on her face. One arm had been torn off at the elbow, and she was now pointing the stump up to the sky, perhaps to indicate the direction from which the shell had come. A few yards away in the debris, an old lady was also gaping up at the hole in the ceiling. One side of her face was charred, but I could see no blood or any obvious mutilation. Finally, closest to where we were standing – he had been obscured at first by a fallen shelf – lay a boy slightly older than the little girl we had followed in. One of his legs had been blown off at the hip, from where surprisingly long entrails, like the decorative tails of a kite, had unfurled over the matting. (ISHIGURO, 2000, p. 290)²⁶

²⁶ Perto dos fundos, junto a uma parede, estava o corpo de uma mulher, talvez o da mãe da garotinha. Possivelmente, a explosão a arremessara até ali, e ela jazia onde tinha caído. Havia uma expressão de choque em seu rosto. Um braço havia sido decepado na altura do cotovelo, e agora ela

Um passado resistente, levantado por um enredo que compassa a dimensão episódica (ordenação cronológica dos fatos, independentemente da sua apresentação na trama – com a dimensão configurante – que é a disposição da diegese, intrínseca aos fatos desse enredo) e põe em movimentação o trabalho da memória que, governada pelo trauma da perda paterna, mostra um Banks aturdido, dominado por sua busca.

Estonteado diante do horror, atua como se fosse uma das crianças que acabaram, como na citação acima, de perder a família tragicamente no encontro de forças poderosas, capitaneadas pelo desejo de domínio em todas as instâncias, sem se importar com a morte de crianças inocentes e de famílias desamparadas, o que amplia sobremaneira o significado do título do romance de Kazuo Ishiguro.

Atônito, Banks ao ser interpelado, responde:

“I was...” I looked around. “I was looking for my parents. My name is Banks, Christopher Banks. I’m a well-known detective. Perhaps you’ve...”

I did not quite know how to continue, and besides, I realised I had been sobbing for some time, and that this was making a poor impression on the captain. I wiped my face and continue: “I came here to find my parents. But they’re not here any more. I’m too late”. (ISHIGURO, 2000, p. 294)²⁷

apontava o coto para o céu, talvez para indicar a direção de que viera a bomba. Alguns metros além dos destroços, uma senhora também observava o buraco no telhado. Um lado de seu rosto estava carbonizado, mas não pude ver sangue nem alguma mutilação evidente. Enfim, mais perto de onde estávamos – ele fora ocultado a princípio por uma estante caída – jazia um menino pouco mais velho que a garotinha que seguíramos. Uma de suas pernas havia sido seccionada na altura do quadril, de onde entranhas surpreendentemente longas, qual os rabos decorativos de uma pipa, despregavam-se pela esteira.

²⁷ “Eu estava...” olhei ao redor. “Eu estava procurando meus pais. Meu nome é Banks, Christopher Banks. Sou um detetive conhecido. Talvez já tenha...” Não sabia direito como continuar, e além disso, percebi que soluçava havia algum tempo, o que causava má impressão ao capitão. Enxuguei o rosto e continuei: “Vim aqui para encontrar meus pais. Mas eles não estão mais aqui. Cheguei tarde demais.”

2. A MEMÓRIA DO NARRADOR: AS “GARRAS” DO ROMANCISTA

Atento à desarmonia da sociedade, representando-a nas questões relativas à memória, faz disso linha de partida para a narração em seu conjunto de eventos. A partir daí, Kazuo Ishiguro recria o mundo na voz do personagem-narrador entregue à história de sua vida, o que caracteriza seu estilo de representação.

Toda a ação em *When We Were Orphans* é narrada *a posteriori* aos fatos ocorridos com o narrador-protagonista, distinguindo-se como re-elaboração de fatos passados – muitas vezes longínquos no tempo –, permeada pela imprecisão e filtro subjetivo aos quais os fatos são submetidos. O discurso inicia-se sem poupar o leitor do contato com esse teor. Expressões como “*In fact, it has always been a puzzle to me that [...]*”²⁸ (p.7), ou “*I do not recall much of what [...]*”²⁹ (p.9) quando o narrador começa a contar algum evento, pontuando claramente a margem de imprecisão em sua fala, como forma de representar o processo mnemônico responsável pela reelaboração que faz durante o relato.

De certa forma, a técnica narrativa de Ishiguro é bem nítida: um personagem convida o leitor a visualizar junto com ele os eventos ocorridos em sua vida, e se posiciona – eis um detetive de ofício – como investigador de seu passado, à procura de explicações. Muito disso está no ar, nos entrenós do texto, pois em nenhum momento o leitor é evocado diretamente, tampouco o narrador diz com suas palavras estar investigando algo, nem dá pistas seguras que elucidem de vez sua busca.

²⁸ Na verdade, sempre foi um mistério para mim que [...]

²⁹ Eu não me lembro bem do que [...]

O maior artefato da composição estrutural do romance é a fragmentação do tempo: não se pode afirmar tratar-se de simples prolepse como técnica narrativa. Apesar de os fatos todos serem narrados no passado, eis aqui um passado a se presentificar a todo instante, a renovar-se com o discurso e a criar novas significações. Por exemplo, o desaparecimento da mãe de Banks em Xangai é exposto mais de uma vez durante o relato.

No capítulo 9 – dentro da Parte II do livro – o narrador volta no tempo para contar sobre o episódio de separação da mãe, porém reelaborando as imagens carregadas na memória desde a infância, em seu processo de criação de verdades através do discurso. O mesmo fato é retomado na história, quando a verdade é descoberta, porém apenas no capítulo 22, – na Parte VI do livro – quando Banks consegue seu derradeiro e esclarecedor encontro com Uncle Phillip, em episódio também contado pelo narrador.

A fragmentação e a composição do tempo obedecem à configuração do trabalho da memória do protagonista, criando significados diversos a um mesmo fato e a partir da seleção de eventos, viajando pelo tempo. A relação com o tempo é fundamental para o estabelecimento dessa representação mnemônica. É no jogo temporal que as imprecisões se revelam e o leitor ganha vislumbres a respeito da solidão e maturidade do narrador.

São os saltos temporais e as retomadas dos mesmos eventos em outro tempo que expõem a angústia e as conseqüências do trauma sofrido pelo narrador. Como aponta Nunes, ocorre a tematização do tempo:

um caso extremo da experiência temporal na arte de narrar – que indica, também, o ‘limite do feitiço hermético’ do texto romanesco quando tematiza o tempo, com a intenção de retê-lo no presente imóvel e uma súbita iluminação ou epifania para a consciência individual.³⁰ (Nunes, 2000, p.66).

É a boa e concisa sintonia entre os tempos (histórico, ficcional e lingüístico) a partir do monólogo de Banks, o principal artefato para criar a impressão do real, permitindo também a quebra do movimento unilíneo início – fim. E, apesar da concisão apontada, é permitida uma ruptura dessa sintonia, deixando o tempo em poder do narrador, e nunca do leitor.

O romance é disposto em 7 partes: as três primeiras narradas a partir de Londres, respectivamente em 1930 (narrando acontecimentos de 1923, com Banks em início de carreira); 1931 (narrando a infância de Banks até os 10 anos) e 1937 (narrando os fatos ocorridos no ano anterior). As três partes seguintes são narradas a partir de um hotel em Xangai, todas em 1937, e abrangem no total o período de um mês.

A parte final é apresentada de Londres novamente, no ano de 1958. Apesar de haver uma divisão cronológica muito bem datada e clara, é mais um aspecto engenhoso de Ishiguro, com a iniciativa de situar o leitor dentro de seu jogo temporal, diante do qual o que importa de fato são os dois pólos na vida do personagem: a infância e a vida adulta, em oposição, uma focalizando a outra e revelando sentidos diversificados.

A infância, por exemplo, é a única parte dentro da qual não existe precisão cronológica. Entretanto, é senhora das mais minuciosas e marcantes descrições de Banks, como se o passado realmente estivesse marcado no presente. Apesar de ele

³⁰ Grifos meus

não ser capaz de elaborar e interpretar muitas coisas guardadas na memória, o leitor consegue entender muito bem quando Christopher conta suas experiências junto ao colega Akira e o sentido delas para o narrador.

É bem claro também como a criança nota o aparecimento do ópio na rotina do lar, não no sentido de consumo, mas do empenho da mãe em lutar contra o tráfico; as reuniões que se sucediam em sua casa aos sábados de manhã e até a presença de gente estranha no local, desde os inspetores de higiene até a visita de Wang Ku e mesmo quando Uncle Phillip deixa de ser uma figura amigável para a família.

“It has to do with Uncle Phillip’s manner that day as he tried to restrain my mother in front of our house; [...] Anyway, my feeling was that there was something definitely odd about Uncle Phillip that day. I do not know why, but I got the distinct impression that on this occasion, Uncle Phillip was not on ‘our side’; that the intimacy he shared with the plump Chinese man was greater than the one he shared with us; even – and quite possibly this was merely my fancy – that he and the plump man exchanged looks as the car drove off.”³¹ (ISHIGURO, 2000, p.141)

Expressões como *“merely my fancy”* (mera imaginação minha), *“distinct impression”* (impressão distinta), *“something odd”* (algo estranho), *“quite possibly”* (bem possivelmente), indicam um jogo de precisão e imprecisão, através do qual o narrador revela sua imaturidade e traz à superfície do texto a incapacidade da criança em traduzir o que ocorre no mundo adulto, familiar e político. A citação acima ainda cria um ambiente de “thriller”, aplicando um efeito de esmaecimento, a lidar diretamente com as fronteiras entre os gêneros.

³¹ Tem a ver com os modos de Tio Phillip naquele dia em que tentou soffrear a minha mãe na frente de nossa casa; [...] De qualquer modo, minha sensação era de que havia algo indiscutivelmente estranho em Tio Phillip naquele dia. Não sei por que, mas tive a nítida impressão de que naquela hora Tio Phillip não estava do ‘nosso lado’; que a intimidade partilhada com o chinês gorducho era maior do que a partilhada conosco; até mesmo – e é muito possível tenha sido, isso sim, meramente minha fantasia – que ele e o gorducho trocaram olhares enquanto o carro arrancava.

O leitor tem sua atenção presa, procurando prosseguir para o desvendamento do mistério gerado pelas afirmações imprecisas, que formam uma nuvem no discurso, anunciando um espaço de tensão e expectativa – impulsionados pela sutileza de uma narração tácita e implícita, como forma de representar a ação da memória – por algo negativo relacionado a uma pessoa de confiança da família, que de repente assume atitudes misteriosas para a visão da criança que a idolatrava.

Outra passagem em destaque é o episódio do desaparecimento do pai de Banks. O discurso narrativo engendra um texto sugestivo, pois Banks revira e procura em fatos ocorridos nos dias antecedentes ao sumiço do chefe da casa, buscando uma re-elaboração, a criação de uma verdade para achar uma explicação aceitável e satisfatória. *“I suppose it was, at least in part, my attempt as an adult to grasp the nature of those forces which as a child I could not have had the chance of comprehending.”*³² (ISHIGURO , 2000, p.134)

Ao passo que investiga o desaparecimento dos pais através de uma conduta de detetive profissional, Banks realiza o mesmo em seu relato. Busca imprimir em seu discurso uma coleção de lembranças e resquícios de passagens que em conjunto possam atribuir sentido aos fatos e esclarecê-los de uma vez. E isso gera a tensão narrativa, principalmente por transportar o leitor aos fatos, quando ocorreram. A criança não era capaz de elaborar as cenas, as atitudes e falas dos adultos de então, e o adulto Christopher Banks flagela-se diante da constatação óbvia de impotência investigativa:

³² Suponho que era, pelo menos parcialmente, minha tentativa, como adulto, de apreender a natureza daquelas forças que, como criança, não pude ter a oportunidade de compreender.

"I have down the years gone over many times everything I can remember of that day, trying to put the various details in some coherent order. (...) My father walked back a few steps, exchanged some words with her [my mother], kissed her lightly on the cheek, then came striding out to where I was waiting. That is all I remember of how he left that day. (...) My overall recollection is that there was nothing in the manner of his parting that morning to set it apart from the way he had left for work on every other day."³³
(ISHIGURO, 2000, p.119-20)

Os detalhes assumem relevantes significados, na cena da última vez em que Banks vê o pai, em uma manhã partindo para o trabalho. A sutileza da narração revela a desenvoltura cinematográfica de Ishiguro. Banks, como criança, obviamente não nota, mas a mãe apenas recebe um beijo no rosto. Qualquer adulto perceberia um pequeno signo de abalo na relação conjugal, mais uma sutil indicação de sexualidade – ou falta dela – no romance. O narrador-protagonista, criando a sua verdade no relato, muitas vezes fecha os olhos para o real, por lhe faltar maturidade para tanto.

O leitor fica exposto a esse jogo, mas é capaz de julgar a experiência que falta ao menino e que lhe causa tanta angústia no relato *a posteriori*. Um comentário da mãe, dias depois, também despista o pequeno jovem dos reais fatos: *"Whatever happens, you can be proud of him, Puffin. You can be always proud of what he's done."*³⁴ A criança toma para si uma imagem de pai onipotente, portanto empenha-se em estabelecer tal imagem ao leitor, do líder da família possivelmente capturado por criminosos por lutar contra o tráfico e tentar fazer justiça. No entanto, nos

³³ Ao longo dos anos, repassei muitas vezes tudo o que podia lembrar daquele dia, tentando ajustar os vários detalhes numa certa ordem [...] Meu pai voltou uns passos, trocou algumas palavras com ela [minha mãe], sorriu, beijou-a de leve na face, e saiu a passadas largas para onde eu o esperava. Isso é tudo o que lembro de como ele saiu naquele dia. No conjunto, minha memória é de que não houve nada em sua despedida naquela manhã que destoasse da maneira como saía para o trabalho todos os outros dias.

³⁴ O que quer que aconteça, você pode ter orgulho dele, Puffin. Você pode sempre estar feliz pelo que ele fez."

capítulos finais, a revelação final de Uncle Phillip determina a sentença do real, “*much more prosaic*” – muito mais prosaica –, como o próprio Phillip diz ao anunciar: seu pai fugira com a amante, Elizabeth Corwallis, para viver em Hong Kong.

Depois de um tempo, por conta do escândalo, saem de Hong Kong e vem a falecer contraindo febre tifóide em Cingapura. O jogo temporal, os saltos no tempo já citados são a fonte em que reside a força do romance. Antes da revelação final, a narrativa representa o trabalho de repetição e elaboração da memória, conduzida sob a batuta do trauma e do foco narrativo entregue ao narrador-protagonista.

No relato, toda a verdade criada por Banks é desmantelada pela simples revelação de *Uncle Phillip*. Versão que se mostra coerente para os fatos –, provando que a tentativa de Banks de “*put the various details in some coherent order*” não repete os fatos verdadeiros, mas sim cria novas verdades, atribui novas significações a passagens antigas da infância, sob o peso das forças inconscientes reveladoras do trauma, o que valoriza o papel do narrador-protagonista na obra.

Outra passagem muito figurativa a respeito das percepções da criança e do trabalho de criação de narrativa do personagem em cima do fato é o relato de Banks sobre o desentendimento de sua mãe com Wang Ku, chefe do tráfico chinês, que – sem que o menino soubesse até o final da trama – a levaria presa pelo episódio:

“There was something about her that had lost control, something I had never seen before [...].

She was yelling at the plump man, having actually to be restrained by Uncle Phillip. My mother was telling the plump man he was a traitor to his own race, that he was an agent of the devil, that she did not want help of his sort, that if he ever returned to our house, she would ‘spit on him like the dirty animal he was’. (...) the plump Chinese man (...) was the man now identified as the warlord Wang Ku.”³⁵ (ISHIGURO, 2000, p.138)

³⁵ Havia algo nela que perdera o controle, algo que eu jamais vira antes [...]. Ela gritava com o gorducho, tendo na verdade de ser refreada por Tio Phillip. Minha mãe estava dizendo ao gorducho que ele era um traidor de sua própria raça, que era um agente do demônio, que ela não queria o

O estudo de Walter Benjamin, em O narrador, atribui ao narrador uma idéia análoga a um homem que levanta a cabeça por trás de uma rocha, para enxergar uma cena, mantendo a distância e o ângulo certo (Benjamin, 1983, p.57). A narrativa do século XX quebrou essa idealização do narrador, a partir do processo de auto-diegeese – já observada antes, no caso da literatura brasileira, em Machado de Assis. O texto de Ishiguro vai mais longe, pois além de trazer à tona um narrador suspeito – por narrar a própria história e demonstrar hesitação –, o autor emprega uma técnica romanesca a tornar esse narrador vítima de processos psíquicos e dependente de mecanismos internos e de um aparelho de linguagem, o seu próprio, com suas propriedades de funcionamento.

Walter Benjamin também indica o narrador como conhecedor ótimo de sua terra, o que deixa de ser fato certo na ficção contemporânea, nesse caso explicado pela falta de identidade entre Banks e sua pátria. Mas a reflexão do filósofo alemão a respeito do ato narrativo casa-se perfeitamente com a técnica estudada:

Pelo lado sensorial, narrar não é, de forma alguma, apenas obra da voz. No autêntico ato de narrar intervém a atividade da mão que, com os gestos aprendidos no trabalho, *apóia de cem maneiras diferentes aquilo que se pronuncia*³⁶ (BENJAMIN, 1983, p.74)

O trecho ressalta o trabalho da memória acoplado à maneira de narrar. O “ato de narrar” advém de forças psíquicas que estão por trás dessa “voz”, empenhando a atuação mnemônica em criar significações diversas (“cem maneiras diferentes”), sob influência do trauma das experiências anteriores, no caso do memorialista Christopher Banks

auxílio de sua laia, que se ele tornasse a pôr os pés em nossa casa, ela “lhe cuspiria como ao animal sujo que ele era”. O gorducho [...] [era] o homem agora identificado como o chefe militar Wang Ku.

³⁶ Grifos meus

Ishiguro deixa lacunas em seu texto, mas por outro lado prima por recheiar o discurso de seu narrador com indicações e sugestões sobre o encadeamento da trama, como é observado na cena de despedida dos pais, nos aparecimentos de Miss Hemmings e na resistência de Banks em entregar-se a uma possível paixão. A fala do narrador não garante sentido exato no tempero de suas frases com uma variedade de termos indicando dúvida (*"feeling"*, *"I do not know"*, *"impression"*, *"possibly"*, *"merely my fancy"*).

Seu estilo, como narrador-protagonista acaba por demonstrar o trabalho mnemônico e ressalta o efeito dos sentidos. Banks praticamente afirma que há, sim, algo de verdade no seu discurso e na sua percepção, com outros termos que não passam despercebidos, como *"something definitely odd"*, *"distinct impression"*, *"intimacy"*, *"even"*.

O relato a posteriori reúne, assim, o olhar da infância e o olhar perscrutador do adulto. Em outras palavras, há algo no mundo dos adultos que a criança percebe, mas não é capaz de elaborar, e eis o que legitima a representação do trabalho do inconsciente como criador de linguagem e de narrativa no romance de Ishiguro. Essa técnica, aplicada pelo escritor para expor a relação entre a infância e a vida adulta, constitui dois pólos para os quais o narrador vai e retorna, mesmo havendo uma divisão cronológica de maior alcance.

O poder da memória está em ressuscitar o passado, prática adotada por Banks em seu discurso narrativo. Conforme teorizou Walter Benjamin, sentido e vida são separados apenas no romance, e o trabalho do narrador em contar uma ação representa um embate contra o poder do tempo e sua ação (Benjamin, 1983, p.67). Isso se liga ao caráter seletivo da memória, trazendo a tona fatos, cenas e

experiências sob atuação do inconsciente, na tentativa de esconder os seus traumas.

O romance *When We Were Orphans*, representativo da contemporaneidade, toma como ponto de partida o mundo globalizado, internacionalizado e fragmentado, como fruto de um processo inevitável ao longo do século XXI. Entretanto, o autor deixa rastros indicadores de uma crença que considera essas características como o ponto chave para a paz, através da compreensão mútua entre os indivíduos e da mistura de raças ao redor do mundo. Diz Uncle Phillip, quando, na discussão com Puffin, é questionado sobre como ser mais inglês:

"Well, it's true, out there you're growing up with a lot of different sorts around you. Chinese, French, Germans, Americans (...). It'd be no wonder if you grew up a bit of a mongrel.' (...) 'But that's no bad thing. You know what I think, Puffin? I think it would be no bad things if boys like you all grew up with a bit of everything. We might all treat each other a good deal better then. Be less of these wars for one thing. Perhaps one day all these conflicts will end, and it won't be because of great statesmen or churches or organizations like this one. It'll be because people have changed. They'll be like you, Puffin. More a mixture. So why not become a mongrel? It's healthy³⁷.'" (ISHIGURO, 2000, p.90-1)

Uma vez mais revela-se a questão do sujeito e sua identidade com a pátria: para Uncle Phillip, o que salvaria o mundo de guerras e conflitos seria uma mistura entre pessoas de diferentes nacionalidades, um mundo sem fronteiras, para que os homens, como sujeitos, conheçam a cultura do outro. É uma forma de retratar o mundo contemporâneo sob o ponto de vista do indivíduo. Hall (2005, p.25) teorizou a esse respeito, dizendo que, na época moderna, uma nova concepção de sujeito

³⁷"Bem, é verdade, aqui você está crescendo com gente da mais variada espécie ao redor. Chineses, franceses, alemães, americanos [...]. Não seria de admirar se você ficasse um adulto meio mestiço". [...] "Mas isso não é ruim. Sabe de uma coisa, Puffin? Acho que não seria ruim se garotos como você crescessem todos com um pouco de tudo. Quem sabe todos trataríamos uns aos outros um bocadinho melhor então? Menos dessa guerras, para início de conversa. Talvez um dia todos esses conflitos terminem, e não será por causa de grandes estadistas ou igrejas ou organizações como esta. Será porque as pessoas mudaram. Elas serão como você, Puffin. Mais para uma mistura. E por que então não se tornar um mestiço? É saudável."

individual e de sua identidade surgiu, com mais liberdade com relação às tradições e às estruturas como apoios estáveis. E é nessa visão de sujeito – situação de Banks no mundo – em que acredita o tio.

Por trás de todo o trajeto pessoal e da narrativa sobre história de vida, Ishiguro imprime um cartaz (um memorial) e delineia o panorama do mundo no século XX, e se utiliza de recursos como a memória para estabelecer uma crítica, uma censura a todas as instituições da sociedade, e estabelecer um voto de crença no indivíduo, que por meio do intercâmbio cultural e político pode atingir plena consciência do papel do outro e construir um mundo com menos guerras e mais entendimento.

Isso se liga, em certa medida, à estética do autor, ao criar um personagem e mostrar a constituição do seu “eu”, como conjugação de imagens enviadas pelo outro, seu semelhante, completamente re-elaborado por um processo de automatização psíquica inconsciente. Como afirma J. D. Nasio, a formação do “eu” parte de um processo de identificação, a partir de imagens do outro e de registros anteriores – as vozes paternas, familiares, culturais e das instituições – gerando um mundo de ordem imaginária (NASIO, 1997, p. 58).

CAPÍTULO IV

1. A MEMÓRIA EM AÇÃO NA NARRATIVA

O romance carrega dentro de si alguns elementos de trama configurada em âmbito da memória. A partir da insinuação inicial de um romance policial, instala-se a sugestão da solução de um enigma. Esse enigma perpassa a solução da busca paterna desejada pelo narrador-protagonista, mas pode também ser estendido ao texto em si pelas ambigüidades que a estratégia narrativa estabelece, envolvendo autor e leitor no ato criativo.

Como aponta Koffman, “o enigma do texto rasura mais ou menos suas origens em função do recalque coletivo e da repressão individual.” (KOFFMAN, 1996, p.113). Ou seja, o texto é em si um enigma a ser decifrado, trazendo consigo indícios de material reprimido pelo indivíduo e pela sociedade. Para Koffman, ainda, o ato de leitura constitui uma atitude de se decifrar o texto literário, possuidor este de lacunas a serem preenchidas pelo desfiamento de seu próprio tecido (p.69), um material que mascara e dissimula, mas ao mesmo tempo faz-se grande revelador. Os traços coletivos e individuais estão presentes no próprio texto (p.71), através de vestígios reunidos como material mnêmico – material de memória.

O romance de Kazuo Ishiguro levanta, como aponta Lacan, um “eu” como reconhecimento incorreto, partindo para dentro de uma cadeia significativa, dividindo-se como sujeito e jogando com a representação do outro para constituir um “eu”, e um “eu” que surge pelo jogo da linguagem.

As lembranças de Christopher Banks sobre a infância indicam fatos passados no mundo dos adultos, percebidos pela criança, porém com uma elaboração

incipiente, compatível à sua maturidade. Elementos culturais penetram nessas lembranças e se mesclam às experiências que o constituem como sujeito para além das fronteiras geográficas e culturais. A mescla corresponde ao que pode ser apontado como identidade.

Stuart Hall define a identidade do sujeito pós-moderno como instável e, portanto, como “uma celebração móvel”, argumentando que “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2005, p. 13), fato semelhante se dá com Christopher Banks.

Há sempre um detalhe, algo que não é desvendado, sobrando para mais tarde, com a elaboração mais madura e novas descobertas, a revelação de pontos que são por fim centrais para o entendimento da cena reconstituída a *posteriori*, quando a maturidade e a idade permitem que se entenda o que ficou oculto. Por isso, o que se encontra nas recordações, no *recollection*³⁸ da infância não são meros resquícios dos acontecimentos em si, mas sim uma elaboração desses rastros, realizada em momento ulterior. Essa re-elaboração se deve ao trabalho da memória e de forças psíquicas, atuantes com seu poder de intervenção e transformação do material mnêmico (KOFFMAN, 1996, p.73).

No relato de Christopher Banks, suas experiências carregam em si uma falta de sentido para ele. Assim, seu relato é suplementado por uma lembrança da infância como construção fantasmática, em nada digna de ser mera e fiel tradução ou representação da realidade. Banks detetive, quando inicia sua investigação sobre

³⁸ Cabe aqui indicar a questão da tradução do termo inglês *recollection*, elemento em perda com a tradução para o português. Não seria apenas uma recordação, como traduzido pelos dicionários, mas teria em seu significado a idéia embutida da tradução literal, como um “recoleta”, um processo no qual o indivíduo realiza um apanhado, juntando novamente resquícios do material em sua memória.

o paradeiro dos pais, fica indignado ao não encontrar o nome de sua mãe na lista de pessoas atuantes contra o ópio na época em que viveu:

“(...) my main motive in undertaking such research was the hope that I would come across reports of my mother. After all, as I have said, I had been given to believe as a child that she was a key figure in the anti-opium campaigns. It was something of a disappointment then that I did not once find her name³⁹.” (ISHIGURO, 2000, p. 75)

É um dos mistérios para Banks, motivo de indignação. Suas investigações de início já começam a mostrar que as coisas não são como ele, criança, foi levado a crer. É o indício de que o paradeiro da mãe será de fato uma surpresa, não só para o leitor.

O escritor prima em construir seu personagem dessa forma: vivencia os fatos durante os seus anos de infância, mas quando adulto admite ao leitor não saber elaborar e dar sentido original aos fatos, mesmo tendo as cenas claras em sua memória em alguns momentos. *“Of course, there were many things I did not understand at all in those days, but this much I saw with great clarity [...]”*⁴⁰. (p. 97)

O *“this much”* se refere a uma cena em que *Uncle Phillip* convida Mrs. Banks e o menino para assistirem às corridas com ele. Puffin percebe o desconforto do pai para com o convite. Ou seja, algumas percepções do garoto são muito nítidas.

O texto estudado pode ser considerado “um tratado sobre os mecanismos da memória, sobre o processo através do qual ela [a memória] se registra ou não se registra, ou se desloca.” (MENESES, 1995, p.156). Ishiguro, além de privilegiar um

³⁹ [...] meu principal motivo ao efetuar tal pesquisa era a esperança de deparar com reportagens sobre minha mãe. Afinal, como disse, de pequeno fora dado a acreditar que ela era uma figura-chave nas campanhas antiópio. Logo, foi uma certa decepção que não tenha uma única vez encontrado seu nome.

⁴⁰ Claro que havia muitas coisas sobre as quais eu não compreendia nada naquela época, mas isso eu vi com muita clareza.

discurso a respeito do próprio esquecimento, não deixa de lado o caráter repressivo de lembranças que são retidas pelo inconsciente e são carregadas pela vida toda. O texto traz, em meio a esse jogo representativo da memória, o processo de crescimento infantil, a suscetibilidade do indivíduo ao que pode fazer o mundo adulto, político e econômico. Em *When We Were Orphans*, tanto Banks, Sarah Hemmings, Jennifer (a filha adotiva), Akira (que, como japonês, também experimenta agruras) estão sob esse domínio e pouco podem fazer contra a angústia de viver em um mundo assim, como o contemporâneo.

Freud (1899) teoriza, em *Lembranças da infância e lembranças encobridoras*, a respeito da reprodução da memória através de um vínculo associativo entre o que está contido na lembrança e o material recalado. Ou seja, certos fatos lembrados podem não ter importância, mas sua validade reside no fato de eles servirem para encobrir outros fatos, mormente traumáticos ou de difícil elaboração. Logo, observa-se no romance de Ishiguro que o narrador-protagonista demonstra constante reprodução da memória trabalhando com tendências, favorecendo esta ou aquela, uma ou outra lembrança, mas contra diversas outras. (FREUD, 1969, p.61)

O romance traz um personagem dotado de todos os aspectos da subjetividade – principalmente no sentido de representar sua vida emocional e psíquica, expostas através de suas palavras –, seu lado lógico e padronizado diante da representação de mundo, e seu aspecto incontrolável, guiado pelo ocultamento, pelo recalque e pela repressão.

Assim como Ishiguro cria um Banks a conduzir o trabalho de investigação sobre o enigma do desaparecimento dos pais, força também o leitor a travar uma luta de descobrimento do texto e do mistério no discurso desse narrador. E o caminho para a verdade encontra-se velado, ou ainda além. A respeito, aponta

Koffman: “A verdade só se apresenta através de uma deformação, existe uma multiplicidade de textos que a repetem na diferença e cujo caráter enigmático requer uma interpretação” (KOFFMAN, 1996, p.113).

Este trabalho, conduzido sobre a representação do processo mnemônico por meio do estudo do narrador e seus percursos e hesitações, leva em conta a linguagem como efeito do aparelho psíquico, – que articula representação e linguagem – aproveitando o “modelo da subjetividade humana” (GARCIA-ROZA, 1993, p.35) apresentado por Freud.

A literatura de Kazuo Ishiguro, como representação de desestabilização do sujeito, diante de suas vicissitudes e da sociedade a seu redor, também representa a desestabilização da linguagem, e seu personagem surge diante de um processo de defesa caracterizado como a “censura do eu” (GARCIA-ROZA, 1995, p.169), em cujo centro se situam os estudos sobre a memória.

Para Freud, o aparelho de memória é produtor de linguagem, logo, criador de narrativas. E narrar, assim como sonhar (processo inquestionável de narração), está ligado a um processo que sustenta a manutenção da vida, o instinto, o que o psicanalista define como o “princípio de prazer”, contraposto ao princípio de realidade, funcionando também para evitar o desprazer (FREUD, 1969, p.25), mantendo o material recalçado/reprimido (“*Verdrängung*”) na esfera inconsciente. Isso se configura, no que acima foi colocado como “tendência”, nas hesitações de Banks, na descoberta de que certos fatos interpretados na infância surgem na vida adulta sob outro significado.

Christopher Banks é nitidamente o esforço de Ishiguro em expor esse processo psíquico na vida do personagem, constituído por uma sucessão narrativa movida pelo instinto e pelo desejo. Assim, o narrador-protagonista traz à tona as

memórias do colega Akira durante a infância, e narra todas as suas brincadeiras, inclusive as de samurais e o caso de Ling Tien. Os passatempos infantis muito significam para a psicanálise, e não são deixados de fora pelo autor, revelando a cumplicidade dessa amizade entre os dois garotos.

Banks, de certa forma, tenta explicar sua conduta na vida adulta:

“I suppose it was, at least in part, my attempt as an adult to grasp the nature of those forces which as a child I could not have the chance of comprehending.” (ISHIGURO, 2000, p.134)⁴¹.

Ou seja, quando Banks recorda, os fatos mostram em momento derradeiro que ele não trazia simplesmente o passado para o presente, mas o atualizava, distorcendo-o mesmo que involuntariamente. Seu pensamento, na citação acima, está intrinsecamente ligado ao fato de não resolver seus mistérios interiores, seus fantasmas eternamente presentes. Dessa forma, Kazuo Ishiguro aplica a técnica do processo mnemônico, com o poder não exatamente para reproduzir o passado, mas atualizá-lo.

O escritor opera um processo semelhante em seu outro romance *The remains of the day*. O protagonista Stevens, um mordomo de uma grande mansão (*Darlington Hall*), narra sua história reclusa nos domínios da casa e guia sua vida com o que ele mesmo chama de *“emotional restraint”* (reserva sentimental), de que, segundo ele, somente os melhores mordomos ingleses são capazes.

Essa reserva sentimental o leva a ser extremamente frio para com Miss Kent, a governanta da casa, que se mostra a única pessoa capaz de tratá-lo com emoção, intimidade e até mesmo afeto. Isso exerce influência sobre o comportamento e

⁴¹ Suponho que era, pelo menos parcialmente, minha tentativa, como adulto, de apreender a natureza daquelas forças que, como criança, não pude ter a oportunidade de compreender.

emoção sentida por Stevens, que nunca admite ao leitor nutrir sentimentos mais profundos com relação à moça.

Ao longo de toda a narrativa Stevens não consegue parar de falar sobre tudo o que se refere a Miss Kenton, personagem complexa do romance, que diz ao mordomo o que o leitor anseia por dizer ao longo do texto: *“Why, Mr Stevens, why, why, why do you always have to pretend?”* (ISHIGURO, 1989, p.162)⁴². Mas o diálogo face-a-face nunca basta para ele deixar o orgulho de lado, nem mesmo com o leitor, para quem sempre apresenta desculpas:

“[...] I paused in the corridor, wondering if I should go back, knock and make good my omission. But then it occurred to me that (...) I might easily intrude her private grief. (...) Eventually I judged it best to await another opportunity to express my sympathy and went on my way.” (ISHIGURO, 1989 p.186).⁴³

A frieza no comportamento do mordomo é retratada com primazia, principalmente no diálogo em que Miss Kenton lhe revela que recebeu uma proposta de casamento e pretende aceitar. O discurso de Stevens é, como ele mesmo define, apenas uma espécie de resumo sobre sua vida até então. Os resquícios, os vestígios (*“remains”*) constituem as memórias retidas e que, a cada momento, são interpretadas revelando formas diversas.

Stevens, em parte, chega a essa conclusão, quando diz que em sua vida já está entrando na noite, levando o que sobrou do dia para contar. Ele ainda ressalta: *“[...] for a great many people, the evening is the most enjoyable part of the day.”*⁴⁴. O que parece enfatizar o papel do sonho como responsável pela elaboração desses

⁴² “Por quê, Sr. Stevens, por quê, por quê, por que você tem sempre que fingir?”

⁴³ [...] eu parei no corredor, pensando se deveria retornar, bater na porta e reparar minha omissão. Mas em seguida me ocorreu que [...] eu poderia estar facilmente invadindo suas mágoas pessoais. [...]. Por fim, julguei ser melhor esperar por outra oportunidade para expressar minha compaixão e segui em meu caminho.

⁴⁴ [...] para muitas pessoas, a noite é a parte mais prazerosa do dia.

“remains of the day” que são dominados pela realização do desejo, como assegura Freud em *A interpretação dos sonhos* (1900).

Ao mesmo tempo, como também aponta Freud, Banks “produz uma massa de [...] associações confusas” (FREUD, 1969, p.166), dentro deste seu processo de “recordar, repetir e elaborar”, ou seja, repetir é a maneira de o personagem recordar, de forma compulsiva, em um processo de “transferência do passado esquecido e/ou reprimido. Assim, voltar o “olhar” para o passado é recordar, ao recordar, Banks repete o que foi vivido. Este repetir, por ser repetição, recobre-se de elaboração. Tal movimentação envolve a união do que foi recalcado com os fatos ou detalhes que parecem insignificantes.

Mas tal junção produz um sentido renovado, atualizador do passado. Freud também afirma que o indivíduo pode tomar essa atitude “em cada diferente atividade e relacionamento que podem ocupar sua vida na ocasião” (p.166). Isto se concretiza fielmente em *When We Were Orphans*. Banks, conduzido pelas suas dúvidas com relação ao passado, torna-se um detetive e passa a repetir na vida adulta o que realizava com Akira quando criança, como se ainda fossem as antigas brincadeiras de *Ivanhoe*, de policiais, procurando pelo pai desaparecido. Isso se liga à revelação de Uncle Phillip no encontro final:

“Your aunt in England. She was never healthy. Your real benefactor, all these years, has been Wang Ku. (...) Your schooling. Your place in London society The fact that you made of yourself what you have. You owe it to Wang Ku. Or rather, to your mother’s sacrifice” (ISHIGURO, 2000, p.344)⁴⁵.

⁴⁵ Sua tia na Inglaterra. Ela nunca foi rica. Seu verdadeiro mantenedor, todos esses anos, tem sido Wang Ku. [...] Sua educação. Sua posição na sociedade londrina. O fato de você ser hoje quem é. Deve isso a Wang Ku. Ou melhor, ao sacrifício da sua mãe.

O trecho é a demonstração de que toda a vida de Banks fora uma farsa, pois sua posição profissional e social na Inglaterra era sustentada pelo dinheiro da criminalidade na China, com dinheiro enviado do cartel do ópio. A crítica à alta sociedade inglesa e ao sistema colonialista é contundente. E, além disso, aponta que o sacrifício da mãe era o preço pago para que Banks gozasse da vida que sempre levou. A mãe se sacrificava para que o filho pudesse continuar sua vida de “*play detective*” pelo mundo afora, como na sua infância no *International Settlement* em Xangai – que, por abrigar pessoas das mais diversas etnias, não deixa de ser um espaço multi-cultural. A amargura da revelação deve-se muito ao fato de que a mãe estava sempre presente, apesar de Banks ter levado trinta anos para descobrir seu paradeiro.

O narrador-protagonista também norteia seu destino ao redor de figuras de outros órfãos, como Jennifer e, principalmente, Sarah Hemmings. Esta, com muita cumplicidade, por ser uma personagem vivendo nas mesmas condições, perambula pelo mundo, órfã, psicologicamente instável. Mas quando definitivamente se entrega a Banks para fugirem juntos e concretizarem uma vida amorosa e reparadora das ânsias trazidas pela orfandade de ambos, o detetive revela suas inseguranças, medos e dramas mal-resolvidos, desvelando os traços daquele trauma de infância bloqueador, que impede que Banks dê o passo para a vida adulta e vivência plena. A busca pelos pais é mais forte e o impossibilita de tomar a decisão adulta correta.

Apesar de o trauma de Banks ser costurado ao longo da narrativa, ao ápice de tornar-se evidente ao leitor, seu discurso é diferente. Ele sempre tenta mostrar-se seguro, conduz a investigação de sua memória como uma inquisição criminal que opera em sua profissão de investigador, coletando informações aqui e ali, tentando chegar a respostas lógicas e claras. Contudo, para o leitor atento, é relevante o

papel do personagem estetizado a partir de um sentimento de repressão e trauma, com suas palavras inflamadas por uma certa confiança.

Do alemão *Verdrängung*⁴⁶, traduzido como *repressão*, *recalque* ou *recalcamento*, é o que Freud diz ser um processo interno ao sujeito, a realizar-se em função da censura. O ponto de início seria um fato traumático. Banks nunca diz sentir saudade dos pais, narra os momentos mais marcantes da sua infância, mas não admite nostalgia, não abre seus sentimentos. Entretanto, sua postura e suas ações deixam claros estes sentimentos. Em outras palavras, as idéias sobre o fato esbarram em certa resistência a que elas se tornem conscientes. O trauma, como recalque em ação total, possui comumente uma “natureza aflitiva, capaz de provocar vergonha, autocensura e sofrimento psíquico” (GARCIA-ROZA, 1995, p.169).

A estratégia de defesa – inconsciente – conforme citado, é o que se pode chamar de censura do eu: a idéia traumática deve manter-se fora da consciência, posto que representações geradoras de vergonha e dor tendem a ser evitadas. Em resumo, o recalque trabalha a fim de manter algo afastado da consciência. Ele bloqueia o processo de representação de uma imagem – uma experiência. Em *When We Were Orphans*, a elaboração literária acomoda confortavelmente essa tensão entre afastamento da representação ligada ao desprazer e a criação do discurso – pleno de hesitações, revelando o bloqueio e o recalque – gerador de uma nova representação para substituir a original.

É o jogo de revelação para o leitor: O narrador não é confiável, mostra diferentes facetas. E a dissonância é clara na linguagem: “*Actually, as odd as it may sound, my lack of parents [...] had by then long ceased to be of great inconvenience*

⁴⁶ Ainda que externa à amplitude deste trabalho, vale ressaltar a divergência quanto à tradução de *Verdrängung*, do alemão, como *Repressão*, *Recalque*, ou *Recalcamento*

to me.” (ISHIGURO, 2000, p.7)⁴⁷ Faz-se coerente afirmar novamente: para Freud, a memória é todo o aparelho psíquico, incluindo também o aparato de linguagem. A linguagem brota do aparelho de memória, considerado por Freud, em O bloco mágico, “uma máquina de escritura”.

Banks conta toda sua história partindo de um ponto de inquietude, criado em um momento importante:

*Above all, my parents were still there, somewhere beyond that harbour, beyond that imposing skyline of the Bund, and wiping my eyes, I had cast my gaze towards the shore one last time, wondering if even now I might catch sight of my mother – or even my father – running on to the quay, waving and shouting for me to return*⁴⁸. (ISHIGURO, 2000, p. 33-4).

A memória, como concebem os estudos freudianos, constitui o poder de uma experiência continuar produzindo efeitos. Isso se relaciona à magnitude da impressão e da incidência da repetição (GARCIA-ROZA, 1993, p.37). A memória pode ao mesmo tempo reter e receber novas inscrições. Essa flexibilidade permite a leitura *a posteriori* e proporciona o surgimento de novos sentidos.

A fala de Banks no auge de sua vivência sugere um personagem amadurecido:

But for those like us, our fate is to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents. There is nothing for it but to try [...] to the end, as best as we can, for until we do so, we will be permitted no calm. (Ishiguro, 2000, p. 367)⁴⁹

⁴⁷ Na verdade, por estranho que pareça, o fato de eu não ter pais havia muito deixara de representar maior inconveniência para mim.

⁴⁸ “Sobretudo, meus pais ainda estavam lá, em algum lugar além daquele porto [...], e, enxugando os olhos, eu lançara um último olhar para a costa, imaginando se ali mesmo eu não avistava minha mãe – ou mesmo meu pai – correndo para o cais, acenando e gritando que eu voltasse.”

⁴⁹ Mas para aqueles como nós, nosso destino é enfrentar o mundo tal como órfãos, perseguindo por longos anos as sombras de pais desaparecidos. Nada resta senão tentar levar a cabo nossas missões o melhor que pudermos, pois até o fazermos, calma alguma nos será permitida.

Sua vida emocional evoluiu, de um lado a partir do entrecruzamento de imagens e fatos provindos do mundo em que viveu, e de outro de suas próprias experiências recalçadas. Entretanto, ainda assim, em suas últimas falas, nas derradeiras elaborações de seu discurso, notam-se traços, marcas (*"shadows"*) de *"vanished parents"* (pais desaparecidos), que seria a China de sua infância, ou seus pais propriamente, que, tendo uma vez interagido em sua vida, para sempre projetam sombra em suas elaborações. Um passo mais além e esses pais podem até mesmo ser o Império Britânico, que, enviando seus súditos pelo mundo, os leva a enfrentar as agruras que seu próprio sistema impõe às terras coloniais, e nessas terras se aproximam da orfandade, entregues às oscilações políticas e de poder.

Na verdade, Banks configura-se de forma a apresentar-se diferente na parte final do romance: em linhas gerais, caracteriza-se, já em 1958, um indivíduo familiarizado com seus traumas, ao ter perpassado um processo de elaboração e posterior superação. Manifestação que já se revela após o encontro com o suposto Akira, o que lhe proporciona o vislumbre de algo havia se alterado e que não correspondia mais àquilo que projetava:

"This soldier. You met him somewhere previously?"
"I thought I had. I thought he was a friend of mine from my childhood. But now, I'm not so certain. I'm beginning to see now, many things aren't as I supposed." The colonel nodded. *"Our childhood seems so far away now. All this" – he gestured out of the vehicle – "so much suffering. One of our Japanese poets, a court lady many years ago, wrote of how sad this was. She wrote of how our childhood becomes like a foreign land once we have grown."* *"Well, Colonel, it's hardly a foreign land to me. In many ways, it's where I've continue to live all my life. It's only now I've started to make my journey from it"* (ISHIGURO, 2000, p.297).⁵⁰

⁵⁰ "Esse soldado. Conhecia-o antes, de algum lugar?" "Pensei que tivesse. Pensei que fosse um amigo meu de infância. Mas agora não estou tão certo. Estou começando a ver agora que muitas coisas não são como supunha." O coronel assentiu com a cabeça. "Nossa infância parece agora tão distante. Tudo isto" – ele gesticulou para fora do veículo – "tanto sofrimento. Uma das nossas poetisas japonesas, uma dama da corte de muitos anos atrás, escreveu como isso era triste. Escreveu como a nossa infância torna-se como um país estrangeiro, uma vez que crescemos." "Bom, coronel, isso dificilmente é um país estrangeiro para mim. Em vários sentidos, é aqui que continuei a viver por toda a minha vida. É só agora que comecei a me distanciar daqui."

Assim, Ishiguro cria um personagem que se molda de acordo com suas frustrações, aparentando dominar, os “impulsos instintuais reprimidos” que alimentavam sua resistência (Freud, 1969, p.170), resignando-se à vida de “aposentado”, ressentido pelas transformações em Hong Kong e em Xangai.

Pode-se, talvez, afirmar que se trata de um romance de perda, de ausência, de mágoas irreparáveis, conforme elas se constituem ao longo da trama. O tempo – que provoca efeitos sobre aquilo que a memória retém – surge como um monstro voraz, gerador de traumas que bloqueiam, condicionam e impedem que o indivíduo viva uma vida plena, conferindo a esta narrativa o caráter de romance condenatório, tematizando a pátria e o destino do indivíduo com a orfandade, o que acaba por assinalar a solidão humana.

A memória é delineada como prisioneira de seus próprios processos, e mesmo atingindo ao final uma proximidade com a “verdade” material, fugidia, oriunda do sofrimento repressivo e, em contraposição às verdades mentais criadas pelo narrador-protagonista, o progresso da superação do recalque e uma aceitação maior da realidade não levam à recuperação da liberdade física e afetiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o que foi exposto, este estudo sustenta-se na temática do trauma, ocorrido na infância, principalmente no que diz respeito ao seu resgate a partir das reminiscências na memória de um adulto, cuja trajetória fomenta a reflexão sobre a questão dos efeitos provocados pela reminiscência e pela busca da identidade, adquirida a partir da experiência, do encontro com o outro e da mescla de elementos culturais articulados entre si.

Os caminhos abertos pela produção romanesca e pela configuração atual do romance contemporâneo trazem à tona uma infinita gama de combinações estéticas e teóricas que Kazuo Ishiguro explora com grande maestria em *When We Were Orphans*. Conforme ficou demonstrado, ele concatena imagens e fatos históricos do mundo no século XX, fazendo com que o narrador-protagonista relate suas angústias na infância e idade adulta para demonstrar o peso do trauma causado pela perda dos pais.

O que se revela é o drama da busca de identidade, gerado pela ausência de uma pátria e pelo jogo temático da busca pelos pais no interior de trama aparentemente policial. Esta se reveste com caráter de romance familiar, impulsionado pelo jogo da memória. A sensação de sentir-se estrangeiro reforça o trabalho com o não-familiar, o desconhecido, sublinhando o papel do *unheimliche* freudiano.

A técnica parodia também a luta entre os bons e os maus encontrada nos romances de cavalaria e ressalta as ações dos heróis e vilões em *When We Were Orphans*. Ao invés de juntar-se à mulher a quem ama e salvá-la da situação constrangedora em que se encontra, Banks vira-lhe às costas para encontrar os pais da infância. O que revela alteração no modo de ser desse herói no romance

contemporâneo e mostra que forças ainda mais poderosas dominam esse novo contexto e escapam do mero jogo maniqueísta entre mocinho e vilão.

Christopher Banks é um herói fragilizado sob o domínio de forças desconhecidas e também políticas e econômicas a fomentar de maneira arrasadora as possibilidades de felicidade. No trajeto junto ao suposto soldado de nome Akira, o narrador-protagonista se confronta com o limite da morte, com a agressividade, a destruição e a violência, a fragmentação corporal, elementos provocadores de estranhamento. Horrores que completam o trabalho do *unheimliche* tornando o que é doméstico e conhecido em algo estranhado: o mundo em que Christopher Banks se encontra. A partir desse instante, a questão da orfandade começa a perder força e Banks desperta para a realidade à sua volta, reforçando a noção de que o sentimento de orfandade não é mais tão imperioso e que pode a partir dessa experiência viver em Londres, próximo a Jennifer, a filha adotiva.

O tema da busca paterna é amplamente explorado pela literatura e Kazuo Ishiguro o aborda em conexão com a questão da presença e da ausência de um modelo de herói que o narrador-protagonista procura encontrar e cuja busca se torna mais dramática com o desaparecimento da mãe. Abre-se então um labirinto angustiante que Banks percorre, experimentando conflituosamente a relação com o outro e até consigo mesmo. O que reforça a afirmação de Tew (2004), segundo a qual: *Ishiguro in part creates in his narrative certain key themes recurrent in a range of post-1979 novels* (TEW, 2004, p.69).⁵¹

Por fim, a força motriz nesse trabalho de Ishiguro, é a transformação de material psíquico em massa narrativa, elaborada por um sujeito, que se sente, se percebe e que necessita posicionar-se no mundo. Sua identidade é permeada por

⁵¹ Ishiguro, em partes, cria em sua narrativa certos temas-chave recorrentes nos romances pós-1979.

elementos culturais em tensão com as tradições. Tudo sob o comando da remodelação e criação de uma outra realidade, um amálgama de múltiplas versões. Para o narrador-protagonista é fundamental o sentido de pertencimento à uma cultura e língua, elementos primordiais na constituição da identidade. Nesse processo de criação do “eu” e de verdades articuladas a partir do desejo, a memória dá sustentação ao memorial de Banks, escrita elaborada a partir de um passado que se presentifica sob a batuta de movimento contínuo, restaurador de verdades em constante atualização.

O estudo ainda contempla a fragmentação como força motora do romance, para dentro do qual o leitor é convidado a participar, por conta do discurso inacabado, diante de um passado que se renova graças à articulação do discurso, presentificando o acontecimento antigo, o trauma, gerador da questão de vida e morte sempre presente.

O trabalho entende-se enriquecedor, na medida em que considera a literatura como advento a dar significados e a criar sentido onde não existia, comprovado por estudos de Freud sobre o aparelho psíquico existente a partir do trabalho de linguagem.

Dessa forma, a poética estabelecida por Kazuo Ishiguro em *When We Were Orphans* reveste-se das complexidades da distância, isto é, o cenário escolhido é oriental e ocidental, enquanto o narrador-protagonista faz a reminiscência a partir de Londres na idade adulta, distante do contexto infantil, como forma de encontrar a si mesmo e dar, mesmo que à distância, um sentido à infância perdida. A técnica é recorrente no trabalho do escritor. Em *A Pale View of Hills* (1982) o mesmo cenário e técnica entram em ação:

The text draws attention to the temporal as well as physical distance between its own multiple but discontinuous acts of retrospection and the somewhat hazy memories these acts of retrospection seemed designed to contain. [...] The impulses to reveal and to suppress compete for dominance in a disturbing dynamic, a calm eye for some long remembered detail and a calmer turn of phrase often standing in for some crucial but suppressed circumstance in the story's present. A compulsion to confess competes, in tone, with a casual but devastating tendency to disguise . (WORMALD, 2007, p. 228).⁵²

Esse tipo de leitura à distância metaforiza o trabalho da memória e mostra como a questão da busca da identidade recobre o percurso de estranhamento e angústia. O trabalho da ficção ganha realce, sintetizado no memorial de Banks como a necessidade de preencher lacunas, a banalidade e o vazio da vida por meio da reminiscência e da imitação de aventuras alheias. Assim, em *When We Were Orphans*, Kazuo Ishiguro põe em prática o que Piglia (2001) destaca como motivo central do diário que escreve há anos:

La forma del diario me gusta mucho, la variedad de géneros que se entrevían, los distintos registros. El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos. Me sorprende cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción. (PIGLIA, 2001, p.92)⁵³

When We Were Orphans detém a atenção por ser uma obra híbrida: seu caráter de diário e memorial, com a divisão do relato em datas, traz os “restos de la

⁵² O texto chama atenção para a distância física e temporal entre seus atos (múltiplos mas descontínuos) de retrospectação e as memórias de certa forma confusas que tais atos de retrospectação parecem designados a conter. [...] Os impulsos para revelar e para suprimir competem pela dominância em uma dinâmica perturbadora, um olho calmo por um detalhe lembrado de longe, e uma fala mais calma indicando uma circunstância crucial mas suprimida no presente da história. Uma compulsão para confessar compete, em tom, com uma tendência de enganar comum, mas devastadora.

⁵³ Gosto muito do formato do diário, a variedade de gêneros que se misturam, os registros diferentes. O diário é o híbrido por excelência, é uma forma muito sedutora: combina relatos, idéias, notas de leitura, polémica, diálogos, encontros, invectivas, resquícios da verdade. Mistura política, histórias, viagens, paixões, contas, promessas, fracassos. Surpreendo-me cada vez que volto a comprovar que tudo pode ser escrito, que tudo pode ser convertido em literatura e ficção.

verdad” mergulhados no discurso envolvente de paixão, viagens, diferentes etnias e conflitos, e converge em texto literário distintos adventos da vida.

REFERÊNCIAS

LEITURA TEÓRICA

ACHARD, P. et alli. **Papel da Memória**. Tradução de José Horta Nunes Campinas: Pontes, 1999.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mímesis**. São Paulo : Perspectiva, 1987, p. 1-20.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Unversitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e estética - A teoria do romance**. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

BENJAMIN, W. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz* de Döblin. In: _____. **Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p.45-60.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p.197-221.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRANDÃO, J. L. **A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego**. Brasília: Ed. UnB, 2005. (Pérgamo)

BRADBURY, M. **O mundo moderno. Dez grandes escritores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CHIAMPI, I. et all. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

CONNOR, E. **Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

DAUMARD, Adeline. **Os burgueses e a burguesia na França**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Da odisséia ao Ulisses*. São Paulo : Duas Cidades, 1981.

FONTENELE, Laéria Bezerra. **A interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. In: **O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos**. Tradução de José O. A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996.

_____. (1919). **Uma criança é espancada**: sobre o ensino da psicanálise nas universidades e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. (1900) **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de F.C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

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

HUMPHREY, R. **The stream of consciousness in the modern novel**. Los Angeles: University of California Press, 1959

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: História, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOFMAN, S. **A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa : Editorial presença, s.d.

_____. **O romance como epopéia burguesa**. Tradução Letícia Zini Antunes. In Adhominen: Revista de Filosofia, Política, Ciência da História. Tomo II Música e Literatura. São Paulo: Ad Hominem, 1999.

LYOTARD, J. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo : Editora UNESP, 2000.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu: 1800-1900**. Tradução Sandra Guardini Vascondelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001

POUILLON, J. **O tempo do romance**. São Paulo: Editora, 1986.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução Ângela Bergamini et all. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICOEUR, P. **O tempo na narrativa**. Tomo II. Campinas: Papirus, 1995.

RICOEUR, P. **O si mesmo como um outro**. Campinas: Papirus, 1991

SAID, E. **Orientalismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007

SANTIAGO, S. **O narrador pós-moderno**. In. Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.38-52.

SCHILLER. **Sobre a educação estética**. Trad. Roberto Schwarz. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1963.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Ed. UUNESP, 1999.

WORMAILD, Mark. Kazuo Ishiguro and the Work of Art. In LANE, Richard J.;

MENGHAM, Rod; TEW, Philip (edit). **Contemporary British Fiction**. United Kingdom, Cambridge: Polity Press, 2007

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Delfoe, Richardson e Fielding**. Tradução Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

_____. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

LEITURA FICCIONAL

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

AUSTEN, J. **Mansfield Park**. London: Penguin, 2003

BALZAC, Honoré de. **O médico rural**. Tradução Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1992. (A Comédia Humana, XIII)

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. Tradução Adolfo Casais Monteiro. 2v., 3ª Edição, Porto: Lello & Irmão, 1971.

GOETHE, J. W. **Memórias: poesia e verdade**. 2.ed. Trad. Leonel Vallandro, Brasília: Editora UnB, Hucitec, 1986. 2v.

_____. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

GRASS, Günther **O tambor**. Trad. de Lúcio Alves e Raquel Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ISHIGURO, K. ***Never let me go***. London: Faber & Faber, 2005

ISHIGURO, K. **Quando éramos órfãos**. Trad: MACEDO, J. M. Cia. das Letras: São Paulo, 2000.

ISHIGURO, Kazuo. ***A Pale View of Hills***. London: Faber and Faber, 1982.

ISHIGURO, K. ***The remains of the day***. London: Faber & Faber, 1989

ISHIGURO, K. ***When we were orphans***. London: Faber & Faber, 2000

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

ROUSSEAU, J.-J. **Emílio, ou Da educação**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paulo e Virgínia**. Tradução Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Ícone, 1986. (Clássicos e malditos)