

INVENTANDO A TRADIÇÃO: *ENGLAND MY ENGLAND*, DE D. H. LAWRENCE, E *ENGLAND, ENGLAND*, DE JULIAN BARNES

Maria das Graças Gomes Villa da SILVA *

- **RESUMO:** O objetivo deste trabalho é comparar *England, My England*, de D. H. Lawrence, com *England, England*, de Julian Barnes, para examinar como a questão da identidade cultural e a da cultura nacional se inscrevem nessas obras, contribuem para a representação da noção de inglesidade e se revelam como construtos oriundos de um discurso que dá sentidos, influencia e organiza as ações dos indivíduos e a concepção que temos de nós mesmos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Identidade cultural. Cultura nacional. Inglesidade. Interpelação discursiva.

A identidade cultural e a cultura nacional são categorias que constituem o “efeito da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa” (BHABHA, 2001). Para Bhabha (2001, p.199), a identificação cultural se dá por meio de estratégias complexas que envolvem a interpelação discursiva. Essas estratégias “funcionam em nome ‘do povo’ ou ‘da nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias”. Esse efeito da ambivalência da **nação** como estratégia narrativa pode ser identificado em *England, My England*, de D. H. Lawrence e *England, England*, de Julian Barnes e está configurado na representação da inglesidade expressa nessas obras. Por isso, elas são examinadas com o objetivo de demonstrar como a questão da identidade cultural e da cultura nacional concorrem para a constituição da noção de inglesidade. Elas se revelam, portanto, como construtos oriundos de um discurso que dá sentidos, influencia e organiza as ações dos indivíduos e a concepção que temos de nós mesmos, conforme registra Stuart Hall (2005, p.48-49, grifo do autor):

[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – e-mail: mariagvillas@yahoo.com.br

mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional.

A versão original de *England, My England* é publicada pela primeira vez na *English Review* em outubro de 1915. Depois, revisada por D. H. Lawrence, é divulgada, com poucas alterações, no periódico americano *Metropolitan*, em abril de 1917. Em 1922, passa a integrar a coleção de contos *England, My England and Other Stories*, lançada em Nova Iorque por Thomas Seltzer e, em janeiro de 1924, na Inglaterra por Martin Secker. Radicalmente alterada nessas últimas edições, apresenta um número maior de páginas e o final modificado. Até mesmo o nome do protagonista, Evelyn Daughtry, é mudado para Egbert, conforme indica Ebbatson.

Para Ebbatson (2000), *England, My England* corrobora em sua textualidade a alegação de Homi Bhabha (1994), segundo a qual o ato de escrever uma nação dá origem a um distanciamento contínuo de categorias, tais como: sexualidade, classe, paranóia territorial ou diferença cultural. O texto de D. H. Lawrence retrata as identidades culturais inglesas à época da Primeira Guerra Mundial, tendo como representante da velha Inglaterra, Egbert, casado com Winifred Marshall.

Os dois vivem em Crockham, um velho e desconfortável chalé, que o rapaz não quer ver alterado, porque “[...] *it belonged to the old England of hamlets and yomen*” (LAWRENCE, 1976, p.8).¹ O cenário resiste às transformações, porque é o lugar ideal para o protagonista viver com a tão desejada Winifred que, jovem e bela, “[...] *seemed to come out of the old England, ruddy, strong, with a certain crude, passionate quiescence and a hawthorn robustness.*” (LAWRENCE, 1976, p.8).² Dessa maneira, a descrição vai criando qualidades para o chalé e para as personagens que, juntos à paisagem, constituem as estratégias adotadas para ressaltar os elementos responsáveis pela manifestação da inglesidade e pela ideia de nação que o protagonista, Egbert, demonstra ter. Ele vive de seus poucos recursos, distante do progresso, ama o passado, o folclore, as músicas, as danças e os antigos costumes da velha Inglaterra, pois crê que neles se concentra toda a tradição inglesa, o povo inglês. O que corrobora a afirmação de que

[...] o conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social: sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva. (BHABHA, 2001, p.206).

¹ “[...] pertenciam à velha Inglaterra das aldeias e dos pequenos proprietários rurais” (Tradução nossa). Todas as traduções a seguir, em nota de rodapé, são de minha autoria e virão com a sigla TN.

² “[...] parecia surgir da velha Inglaterra, corada, forte, com uma certa quietude cruel e apaixonada e com a robustez de um pilriteiro.” (TN).

A caracterização de Egbert revela a tentativa de representar e recobrir sua imagem com traços que o identifiquem com o ideal inglês, corroborando essa crise no interior do processo de significação e interpelação discursiva. O jovem é descrito como “[...] *tall and slim and agile, like an English archer with his long supple legs and fine movements.*” (LAWRENCE, 1976, p.8).³ Contrastando com os cabelos castanho-escuros e cacheados de Winifred, a pele branca e delicada de Egbert é ornamentada por cabelos louros acinzentados e o nariz um pouco adunco. O casal vive de pura paixão no jardim paradisíaco, recriado por Egbert:

[...] *flamy garden which had been a garden for a thousand years, scooped out in the little hollow among the snake-infested commons. He had made it flame with flowers, in a sun cup under its hedges and trees. So old, so old a place! And yet he had re-create it.* (LAWRENCE, 1976, p.8).⁴

A fidelidade do rapaz ao passado preocupa o sogro, Godfrey Marshall, homem laborioso, representante das forças capitalistas em ação no mundo rural inglês. O contraponto reforça a representação da inglesidade buscada no cenário da velha Inglaterra, “[...] *‘this precious stone set in a silver sea’, at once loved and at risk [...]*” (BRIGGS, 2006, p.191),⁵ conforme destaca Briggs ao examinar a questão da inglesidade, na obra de E. M. Forster, *Howard’s End* (2000), em que o trecho citado logo acima é considerado “[...] *a conscious echo from Richard II – a locus classicus for patriotic sentiment in which England [...]*”⁶ se torna essa pedra preciosa no trabalho de E. M. Forster e, como destacamos, pode ser aplicado ao jardim flamejante recriado por Egbert. Tal representação também se faz presente na obra de Virginia Woolf e, assim, “[...] *both Forster and Woolf celebrated those aspects of Englishness that brought back a sense of the past, while deploring the more sinister aspects of nationalism*” (BRIGGS, 2006, p.191), o que reforça a importância desse tema junto aos escritores ingleses da primeira fase do modernismo inglês.

Segundo Briggs (2006), o conceito de inglesidade tem o seu próprio percurso histórico. Geralmente é apontado, para o seu início, o final do século XIX, motivado por mudanças econômicas e sociais. Briggs afirma que isso se dá porque a indústria britânica perde a liderança nos mercados mundiais e é substituída pelos Estados Unidos da América do Norte e pela Alemanha. Assim, a riqueza começou a migrar do norte para o sul e “[...] *an ideal of the past was generated that bypassed factories*

³ “[...] alto, esbelto e ágil como um arqueiro inglês com suas longas e flexíveis pernas e elegantes movimentos” (TN).

⁴ “[...] jardim flamejante que tem estado assim por milhares de anos, escavado nesse pequenino vale entre pastos infestados de cobras. Ele [Egbert] o fez flamejar em flores, no quinhão ensolarado sob suas sebes e árvores. Tão velho, tão velho o lugar! E, ainda assim, [Egbert] o tinha recriado” (TN).

⁵ “[...] esta pedra preciosa incrustada em um mar prateado a um só tempo amada e em risco” (TN).

⁶ “[...] um eco consciente extraído de Ricardo II, um *locus classicus* para o sentimento patriótico em que a Inglaterra [...]” (TN).

and cities to dwell upon the countryside and, in particular, the 'South country' – a country of downland and manor house, thatched cottage, church spire and village green. (BRIGGS, 2006, p.190).⁷

Para Briggs (2006), o ideal dessa inglesidade se completa com a articulação de questões relativas a uma harmonia jamais existente, enquanto são deixadas de lado as tensões de classe e gênero, visíveis nas ruas da cidade contemporânea, ao mesmo tempo em que o comércio exterior passa a ser considerado uma ameaça em potencial. Nesse contexto, em que prevalecem as expressões mais formais do orgulho nacional, como o *The New English Dictionary* (1884-1928) e o *Dictionary of National Biography* (1885-1900), surge uma questão ainda mais premente: a preservação da doce cena rural, pois “[...] *as the countryside was increasingly invaded by tarmac roads and suburban estates, the preservation of 'the sweet especial rural scene' became an urgent issue*” (BRIGGS, 2006, p.191).⁸

No trabalho de representação da paisagem em *England, My England* é isso o que ocorre. Pouco a pouco, o cenário e a placidez, em que vivem os personagens, são recobertos pela convicção de que “[...] *the spirit of place lingering on primeval, as when the Saxons came, so long ago*” (LAWRENCE, 1976, p.7).⁹ O que permite que o leitor penetre na paisagem e entre em contato com a inglesidade que Egbert considera como identidade nacional e, conforme destaca Ebbatson (2000, p.71), com Homi Bhabha (1994), “[...] *'the inscape of national identity', generated by an inwardness which arrests or fragments the kind of linear progressive modernity represented by Godfrey Marshall*”.¹⁰

Na narrativa, o sogro, a princípio, apoia a paixão vivida pelo jovem casal, mas a indolência do genro o força a ajudar financeiramente a filha, intensificando o conflito. O vigoroso Godfrey, proprietário do lugar, é apresentado como um verdadeiro inglês, “*as holly-trees and hawthorn are English*” (LAWRENCE, 1976, p.10).¹¹ Descrição que aumenta o contraste com Egbert, retratado como uma rosa em flor a revelar um corpo ágil e encantadores olhos azuis, responsáveis pelo domínio que exerce sobre Winifred. Mas é o poder econômico do pai, a autoridade patriarcal, aliados às energias do capitalismo que conquistam a confiança da moça, hesitante diante da decisão do esposo de viver longe do mundo dos negócios. As

⁷ “[...] um passado ideal foi criado e este deixava de lado as fábricas e as cidades para dedicar-se, em particular, ‘ao campo do sul’ – um campo de terras baixas e mansões, chalés com tetos de palha, torre de igreja e vila verde” (TN).

⁸ “[...] como o campo estava progressivamente sendo invadido por ruas asfaltadas e propriedades suburbanas, a preservação da ‘doce e especial cena rural’ se tornou uma questão urgente” (TN).

⁹ “[...] o espírito do lugar ecoa o primitivo como quando os saxões vieram, há muito tempo atrás” (TN).

¹⁰ “[...] a qualidade reveladora da identidade nacional”, produzida pela interioridade que detém ou fragmenta o tipo de modernidade linear e progressista, representada por Godfrey Marshall” (TN).

¹¹ “[...] como o azevinho e os pilriteiros são ingleses” (TN).

forças contrastantes registram a crise que o próprio escritor enfrenta e que o leva a identificar-se com a nação inglesa em crise:

*It is not that I care about **other** people: I know that **I** am the English nation – that **I** am the European race – and that which exists ostensibly as the English nation is a falsity, mere cardboard. L’Etat c’est moi. and I am English, and my Englishness is my very vision. But now I must go away, if my soul is sightless for ever (STEVENS, 2004, p.49).¹²*

Identificação reforçada grandemente pelo tratamento cruel que recebe das instituições inglesas que se rebelam contra a sua obra e que o levam a afastar-se do país, durante a Primeira Guerra Mundial:

[...] *his experiences [Lawrence’s] of state authority brought his sense of his own Englishness and his intense identification with the English nation into crisis. In 1919 Lawrence left England, never to return except for brief visits. As Anthony Burgess writes ‘from then on his estrangement was permanent. (STEVENS, 2004, p.49).¹³*

Embora *England, England* seja um conto, ele registra a visão crítica do escritor sobretudo aquela que ele atribui ao papel do romance, cujo verdadeiro benefício vem de seu potencial de nos ajudar a “[...] *to resist the damaging effects of modernity*” (STEVENS, 2007, p.137).¹⁴ A defesa do romance por Lawrence está associada a uma “[...] *‘natural’ humanity which modernity threatens to destroy*” (STEVENS, 2007, p.139).¹⁵ *England, My England* expõe essa ameaça por meio de posições contrastantes que realçam o processo de reificação que, instalado em Crockham, ganha força simbólica quando Joyce, a filha mais velha do casal protagonista, cai sobre uma foice deixada pelo pai no pasto. A partir daí, todos partem para Londres em busca de tratamento e reabilitação para a menina. Egbert fica só, enquanto Winifred assume o papel de Mãe Dolorosa. Após o tratamento, Joyce manca de uma perna e usa aparelhos metálicos que, somados ao aleijão, mortificam Egbert, intensificando o jogo entre o poder do capitalismo e a combatida tradição rural inglesa.

¹² “Não é que me importe com as **outras** pessoas: sei que **eu** sou a nação inglesa – que **eu** pertencço à raça europeia – e o que ostensivamente existe como a nação inglesa é uma falsidade, mera cartolina. *L’Etat c’est moi* e eu sou inglês e minha inglesidade é a minha própria visão. Mas agora preciso afastar-me, se a minha alma estiver cega para sempre” (TN).

¹³ “[...] suas experiências [de Lawrence] com a autoridade do Estado lhe propiciaram o sentido de sua própria inglesidade e sua intensa identificação com a nação inglesa em crise. Em 1919, Lawrence deixou a Inglaterra para jamais retornar a não ser por breves visitas. Como destaca Anthony Burgess: ‘a partir de então sua separação se tornou permanente’” (TN).

¹⁴ “[...] resistir aos efeitos danosos da modernidade” (TN).

¹⁵ “[...] uma humanidade natural que a modernidade ameaça destruir” (TN).

A reificação, aliada à imagem da mecanização, é motivo recorrente em trabalhos de D. H. Lawrence. É o caso de *Odor of Crhysantemums* (LAWRENCE, 1975), conto em que o marido da protagonista é um trabalhador em uma mina de carvão. A esposa o espera para um mísero jantar com as crianças na casa pobre, fria, escura e úmida, na qual acaba por receber o corpo do esposo, vítima de acidente fatal no trabalho. Nesse encontro, descobre o quanto perderam de vida em comum, porque se deixaram envolver pelo jogo de mecanização que a mina e, naturalmente, o capitalismo lhes impôs com suas locomotivas e ambições, levando-a a desconhecer o corpo do marido que ela e a sogra limpam para ser enterrado.

Segundo Stevens (2007, p.142), a ficção produzida por Lawrence dá continuidade ao projeto iniciado por George Eliot e Elizabeth Gaskell e levado adiante por Thomas Hardy: “[...] *an analysis of the impact of modern technologies on provincial communities, in which the ‘shock of the new’ was caused by the industrial revolution rather than by aesthetic revolutions*”.¹⁶ A familiaridade do escritor com a rudeza da vida nas minas de carvão, nas *Midlands*, onde passou a infância, lhe permite registrar em sua ficção “[...] *the traditional components of English pastoralism – flowers, trees and forests, water and pasture, country houses, cottages and gardens – brush up against the waste products and frantic activity of mines, steelworks and factories*” (STEVENS, 2007, p.142).¹⁷ São esses contrastes que permitem o exame do impacto daquilo que Lawrence denomina de “[...] *the ‘mechanical’ on the landscape and on our way of living*” (STEVENS, 2007, p. 142).¹⁸

Não só o capitalismo e a mecanização são focalizados em *England, My England*, mas também a Primeira Grande Guerra, elemento decisivo para o desfecho da narrativa. Egbert consulta o sogro sobre a necessidade de alistar-se e Godfrey lhe diz que é isso o que deve fazer sem perda de tempo. A guerra é um empecilho a mais que vem juntar-se também às inclinações católicas da esposa que ajudam a afastar o amor e o desejo no lar de Egbert, excluindo para sempre o casal da paisagem idílica, permitindo que a mecanização domine o cenário.

O protagonista se vê diante das restrições impostas pelas instituições que o oprimem e impedem a realização de desejos, o que Freud (1970)¹⁹ destaca

¹⁶ “[...] uma análise do impacto das modernas tecnologias sobre as comunidades da província, em que o ‘choque com o novo’ foi provocado pela revolução industrial ao invés de ser pelas revoluções estéticas” (TN).

¹⁷ “[...] os componentes tradicionais do bucolismo inglês – flores, árvores e florestas, água e pastagem, casas de campo, chalés e jardins – [que] são tratados em oposição aos produtos residuais e as atividades frenéticas das minas, siderurgias e fábricas” (TN).

¹⁸ “[...] o ‘mecânico’ na paisagem e no nosso modo de vida” (TN).

¹⁹ Conforme Freud (1970, p.477), o processo de repressão é responsável pela manifestação da angústia, “destino imediato da libido quando sujeita à repressão”. No conto, a repressão se dá por meio das instituições que repudiam o comportamento de Egbert, obrigando-o a abrir mão do prazer de

como processo de repressão, responsável pela manifestação da angústia, agora experimentada pelo protagonista. Portanto, a guerra reforça essa barreira contra a felicidade e o desejo. Para Ebbatson (2000, p.71),

The inflections of progress, business and the new are placed in a contradictory relation to the evocation of an atavistic, folk-oriented past in ways which are illuminated by Bhabha's remark that the 'language of culture and community is poised on the fissures of the present becoming the rhetorical figures of a national past'. Representations of the nation's modern territoriality which led to the outbreak of war are thus 'turned into the archaic, atavistic temporality of Traditionalism'.²⁰

Assim, para o protagonista, a luta lhe causa repulsa, não deseja bater-se nem vencer o estrangeiro, porque considera que

[...] he had no conception of Imperial England, and Rule, Britannia²¹ was just a joke to him. He was a pure-blooded Englishman, perfect in race, and when he was truly himself he could no more have been aggressive on the score of his Englishness than a rose can be aggressive on the score of its rosiness. (LAWRENCE, 1976, p.32).²²

A representação da inglesidade “pura” que domina Egbert retira sua substância “[...] *from the emergent invented tradition of rural England which developed from the late-nineteenth century as a response to urban crisis and the debate surrounding supposed physical and racial degeneration*” (EBBATSON, 2000, p.70).²³ Essa mudança epistêmica produz uma resposta cultural que se manifesta na música, pintura, literatura e arquitetura e permanece por muito tempo e, até mesmo, ultrapassa o período da Primeira Grande Guerra. “*Its core signifier*

viver em Crockham e o levam a consultar o sogro sobre seu alistamento.

²⁰ “As inflexões do progresso, dos negócios e do novo colocam-se contrariamente à evocação de um passado atávico, orientado por formas que podem ser esclarecidas com a afirmação de Bhabha, segundo a qual, ‘a linguagem da cultura e da comunidade sustentam-se nas fissuras do presente e acabam se transformando nas figuras retóricas de um passado nacional’. As representações da nação, da territorialidade moderna, que levaram à deflagração da guerra, são, pois ‘convertidas em temporalidade atávica e arcaica do Tradicionalismo’” (TN).

²¹ *Rule, Britannia* é uma canção patriótica inglesa, inspirada no poema *Rule, Britania*, de James Thomson e musicada por Thomas Arne, em 1740.

²² “[...] não tinha concepção alguma sobre a Inglaterra Imperial e, para ele, a canção *Rule, Britannia* não passava de uma piada. Ele era um puro-sangue inglês, perfeito em raça e quando, de fato, era ele mesmo, não poderia ser mais agressivo, em razão de sua inglesidade (*Englishness*), que uma rosa em razão de sua qualidade rosada” (TN).

²³ “[...] da emergente tradição, inventada para a Inglaterra rural, que se desenvolveu a partir do final do século XIX como uma resposta à crise urbana e ao debate em torno da suposta degeneração racial e física” (TN).

was that of an idealised 'south country' of the imagination" (EBBATSON, 2000, p.70).²⁴

A trágica decisão de participar involuntariamente da guerra, leva Egbert à morte, em período em que a nação inglesa deixa de ser a grande nação para ceder espaço aos Estados Unidos. O desfecho confirma o poder do capitalismo sob domínio patriarcal, representado pela figura de Godfrey, cujo nome sugestivo (*God*) permite a associação com o poder que atua sobre as instituições e se inscreve como a Lei paterna²⁵ sobrepondo-se ao destino de Egbert.

Se em *England, My England*, conforme assinala Ebbatson (2000), a tradição fenece com a morte de Egbert e a independência encontrada no campo da estética, simbolizada pelo jardim, é substituída pela servidão da massa, pela destruição mecânica e pela paisagem arruinada do *front* ocidental, em *Inglaterra, Inglaterra*, de Julian Barnes, o país surge não mais como jardim. Sua imagem é a de um parque temático que guarda em si a tradição inglesa, revelada como simulacro, nessa sátira que parece parodiar Jonathan Swift. O tratamento irônico revela um mundo esvaziado de significado e sem raízes, em que o artifício toma inteiramente o lugar da realidade e a Inglaterra surge como uma atração turística, em que os consumidores, sem noção alguma do real, creem na versão artificial envolta em nostalgia patriótica.

A narrativa está dividida em três partes. Na primeira, "Inglaterra", é narrada a infância de Martha Cochrane, introduzida pela questão: "Qual a sua primeira lembrança?", cuja resposta de Martha é:

[...] estar sentada no chão da cozinha coberta por um tapete de ráfia de trama aberta, do tipo que tinha buracos [...] e ali espalhado em cima do tapete, estava seu quebra-cabeça dos condados da Inglaterra, com o qual Mamãe resolvera ajudá-la, fazendo todo o contorno e o mar. Aquele início lhe deixava o contorno do país diante de si. (BARNES, 2000, p.8).

Na parte dois, "Inglaterra, Inglaterra", título que enfatiza a duplicação, é apresentado o personagem Jack Pitman, um excêntrico magnata, proprietário de um jornal que irá financiar a construção do chamado "Projeto", destinado a criar um parque temático na Ilha de Wight. O local concentrará tudo aquilo que é inglês e que os turistas adoram. O objetivo é construir réplicas dos principais pontos turísticos ingleses, concentrando-os na ilha e, assim, criar uma versão mais compacta da Inglaterra tradicional, a Inglaterra ideal, que poderá ser vista em breve espaço de tempo pelos turistas.

²⁴ "Seu significante central era o idealizado 'país do sul' da imaginação" (TN).

²⁵ A Lei paterna se instala com o término do complexo de Édipo, quando o menino aceita a lei que proíbe o incesto, renuncia à mãe, pondo fim à fase do amor edípiano. Segundo Chaves (2005, p.49), "[...] a lei (proibição do incesto) é primordial reguladora de todas 'as leis da aliança', sobrepondo 'o reino da cultura ao reino da natureza, entregue à lei do acasalamento'".

O interesse é colocar no mercado a grande nação e seus atrativos que revelam poder, história e sabedoria acumulada, conforme revela o sócio de Pitman, Jerry Batson:

Você – nós – a Inglaterra – o meu cliente – é – somos – uma nação muito idosa, com uma bela história, com uma bela sabedoria acumulada. História social e cultural – pilhas de histórias, resmas delas – eminentemente aptas a serem postas no mercado, agora, neste exato momento. Shakespeare, a rainha Vitória, a Revolução Industrial, jardinagem, esse tipo de coisa. Se é que posso cunhar, ou melhor, frisar o *copyright*, da seguinte frase: *Nós já somos aquilo que os outros, talvez ainda esperam ser*. Não se trata de autopiedade, mas a força de nossa posição, nossa glória, nosso ângulo de inserção do produto. Somos os novos pioneiros. Precisamos vender nosso passado às outras nações na qualidade de futuro delas! (BARNES, 2000, p.40-41).

O “Projeto” é nomeado por Pitman de Inglaterra, Inglaterra e a seleção dos pontos a serem visitados recai sobre o Big Ben, o palácio de Buckingham, o magazine Harrods, o estádio de Wembley, a sepultura de Lady Di, o penhasco de Dover, o chalé de Anne Hathaway, Stonehenge, a Floresta de Sherwood, entre outros. O projeto na Ilha de Wight, portanto, concentrará edifícios, figuras e fatos históricos que espelham a inglesidade:

O labirinto de Hampton Court já fora construído, um cavalo branco recortado numa falda de colina, e na parte de cima de um penhasco, dando para o Oeste, topiários haviam tosado grandes cenas da história inglesa, que brilhavam como uma frisa preta contra o sol poente. Tinham um Big Ben com metade do tamanho real. Tinham o túmulo de Shakespeare e o de Lady Di. Tinham Robin Hood (e seu bando de alegres companheiros), os penhascos de Dover, e táxis pretos como besouros que se arrastavam pelo fog londrino até aldeias dos Costwold cheias de chalés de teto de palha, que serviam chás com creme de Devonshire; tinham a Batalha da Grã-Bretanha, críquete, boliches nos pubs, Alice no País das Maravilhas, o jornal *The Times*, e os 101 Dálmatas. (BARNES, 2000, p.140).

A seção é composta por subtítulos em que são apresentados: a equipe de arquitetos, os funcionários e Martha Cochrane, já adulta, sendo entrevistada e aprovada para o cargo de consultora especial. Jack Pitman lhe diz que busca um profissional cínico e lhe parece que as mulheres se destacam por essa peculiaridade. O magnata é descrito em seu grandioso prédio Pitman, cuja atmosfera “[...] era de poder secular mesclado a um humanismo: vidro e aço eram suavizados por freixo e faia” (BARNES, 2000, p.29). Pitman exige que no prédio seja construído um pequeno e aconchegante escritório que mantenha características do passado. Os arquitetos lhe dizem que: “[...] construir o passado era hoje, infelizmente, bastante mais caro que construir o presente e o futuro.” (BARNES, 2000, p.30).

Na terceira parte, “Anglia”, nova denominação agora atribuída à Inglaterra original, o foco recai sobre o retorno de Martha Cochrane, velha e aposentada, à tradicional Inglaterra, submersa nos hábitos do passado, na qual

[...] as cidades murcharam; os sistemas de trânsito de massa foram abandonados, embora alguns trens a vapor ainda funcionassem; os cavalos eram os donos das ruas. Cavou-se carvão de novo, e os reinos afirmavam suas diferenças; emergiam novos dialetos baseados nas novas distinções. (BARNES, 2000, p.243).

Nesse cenário, os mitos e histórias são recriados à semelhança do que ocorre em Inglaterra, Inglaterra de Pitman. O retorno de Martha Cochrane à Anglia pode ser visto como a luta da nação para manter a identidade cultural, mas, como novas distinções são criadas, o retorno é penoso, porque a volta se dá ao que de fato nunca existiu.

No enredo, Julian Barnes desenvolve duas questões importantes: a estruturação da identidade cultural e da cultura nacional e o trabalho de representação, este último, apresentado como simulacro, pura ressurreição do figurativo que favorece em “Inglaterra, Inglaterra” o transporte dos monumentos ingleses para outro cenário a fim de realçar e dissimular o que nunca existiu. Neste sentido, o termo simulação está sendo considerado como o que nada dissimula e que não tem relação com qualquer realidade, sendo o seu próprio simulacro. Assim, “Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido” (BAUDRILLARD, 1991, p.14).

Observa-se, com Baudrillard (1991) que, em *Inglaterra, Inglaterra*, há a sobrevalorização dos mitos de origem, dos signos de realidade, verdade, objetividade e autenticidade, em que se sobressai a ressurreição do figurativo, enquanto o objeto e a substância desaparecem. Isso permite aproximar essa sobrevalorização daqueles valores que Egbert, em *England, My England*, acreditava que existiam e nos quais desejava depositar toda sua existência.

Para os personagens de Julian Barnes, o trabalho do simulacro é pura dissuasão, em que o referente não possui mais substância, porque esta não existe e o simulacro se revela produto que pode ser comercializado. Contrapor o personagem de D. H. Lawrence, Egbert, com os personagens de Julian Barnes, permite que seja sublinhado o comportamento irônico destes que, em *Inglaterra, Inglaterra*, vivem as neuroses do pós-guerra no auge do alto desempenho da tecnologia reinante no século XX. Tanto a atitude de Egbert quanto a de Pitman e seus empregados podem ser aproximadas da exposição de Homi Bhabha (1990, p.1) sobre o aparecimento da imagem poderosa da nação:

Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye. Such an image of the nation – or narration – might seem impossibly romantic and excessively metaphorical,

*but it is from those traditions of political thought and literary language that
the nation emerges as a powerful historical idea in the west.*²⁶

Assim, a Ilha de Wight abriga os monumentos culturais e figuras históricas que representam o grande império, a grande nação inglesa. Mas esse desdobramento irônico, domínio já do artificial, do comércio e do turismo, impõe-se para revelar que a grandiosidade jamais existiu. Ela foi erigida, tal qual a criação de Egbert do jardim inglês. Em *Inglaterra, Inglaterra* dá-se o transporte da “grandiosidade” na forma de espelhamento em outra ilha, o que reforça o papel da representação dos valores e das qualidades idealizadas. Dessa forma, a Ilha de Wight passa a abrigar a acumulação de sentido que foi atribuído à nação inglesa durante séculos.

O capítulo inicial de *Inglaterra, Inglaterra* já registra esse descompasso, quando Martha Cochrane tece considerações sobre a memória e diz:

Se uma lembrança não era uma coisa, e sim uma lembrança de uma lembrança de uma lembrança, espelhos colocados de maneira paralela, então aquilo que o cérebro dizia agora ter acontecido naquela época seria colorido pelo que acontecera entretantos. Era como um país a recordar sua história: o passado jamais era simplesmente passado, e sim aquilo que tornava possível ao presente conviver consigo mesmo. (BARNES, 2000, p.10).

A duplicação das lembranças refratadas atualiza o passado, modifica-o, dá-lhe novos sentidos e esconde em sua trama ideológica a vontade de salvaguardar o princípio de realidade. Porque “[...] já não se trata de uma representação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e, portanto, salvaguardar o princípio de realidade.” (BAUDRILLARD, 1991, p.21).

O desejo de oferecer aos turistas a “verdadeira” Inglaterra, confortavelmente, em um único lugar, busca regenerar a ficção do real à semelhança do que é tentado na Disneyland, “protótipo desta função nova no plano mental” (BAUDRILLARD, 1991, p.28). Mas essa ilusão já não é possível, pois o real revela essa impossibilidade, isso porque o capital “[...] rompeu todas as distinções ideais do verdadeiro e do falso, do bem e do mal, para estabelecer uma lei radical de equivalências e de trocas, a lei de bronze do seu poder” (BAUDRILLARD, 1991, p.33). Dessa forma, ao continuar a produzir e a reproduzir, a sociedade busca “ressuscitar o real que lhe escapa” (BAUDRILLARD, 1991, p.34).

Nesse ressuscitar, à medida que o tempo passa, o real se torna difuso, impossível e dilui-se no jogo ficcional. Assim, os personagens, que na Ilha de Wight

²⁶ “As nações, como as narrativas, perdem as suas origens nos mitos do tempo e apenas dão-se conta inteiramente de seus horizontes no olho da mente. Tal imagem da nação – ou narração – poderá parecer impossivelmente romântica e excessivamente metafórica, mas é a partir dessas tradições do pensamento político e da linguagem literária que a nação surge como uma ideia histórica poderosa no ocidente” (TN).

atuam como Robin Hood ou outro personagem histórico, perdem a capacidade de distinguir entre aquilo que é real e a ficção e passam a crer que são de fato os personagens históricos que representam. A família real muda-se para a réplica de seu palácio em Inglaterra, Inglaterra sob a condição de não pagar impostos e realizar tarefas leves, obrigações que logo são substituídas por aparições nas janelas do palácio para acenar para o público como se fossem atores.

Dessa forma, Julian Barnes explora as angústias contemporâneas que, impulsionadas pelas forças do capital e do marketing, revelam uma pluralidade de verdades em que a imagem do real se desfaz, tornando difícil o estabelecimento de identidade plena, porque faltam pontos de referência duradouros. Para revelar essa diversidade, a narrativa é estruturada segundo características bem próximas daquelas que o escritor emprega em sua outra obra, *Flaubert's Parrot* (BARNES, 1990): a apresentação de seções curtas iniciadas com letras maiúsculas como se fossem títulos, o emprego de listas de palavras, a ilustração de trechos de cantoria com menção a fatos religiosos e históricos, a exposição de fragmento de texto supostamente impresso em um pedaço de pedra iluminado, a lista de quintessências da Inglaterra e parte de uma coluna de jornal.

A estratégia em *Inglaterra, Inglaterra* enfatiza o emprego da metáfora do quebra-cabeça, presente na abertura da narrativa, ancorando a estrutura do texto. Assim, reforça como se deram os fatos e também sinaliza que tanto a identidade cultural quanto a cultura nacional são construtos oriundos de um discurso que dá sentidos e contribui para a construção da história da nação à semelhança de um quebra-cabeças. Crítica que se inscreve no relato por meio de relações com a Inglaterra pós-imperial e colonizadora, modo de expor as formas de poder que constituem uma nação.

Se em *England, My England*, Egbert deseja a velha e tradicional Inglaterra georgiana, em *Inglaterra, Inglaterra*, a trajetória é outra: vai do futuro para o passado e Anglia ressurgue como uma aldeia, próxima daquela que Egbert buscava, mas já desfigurada:

Lá na aldeia acenderam uma fogueira, em torno da qual circulava uma fila de gente dançando a conga, liderada por Phil Anderson. [...] A conga, dança nacional de Cuba e Anglia. [...] Fortalecida por mais cidra, a banda começara mais uma vez a desfiar seu repertório, como se fosse a única fita cassete disponível. “*The British Grenadiers*” dera lugar a “*I’m Forever Blowing Bubbles*”, em seguida, sabia Martha, viria “*Peny Lane*”, seguida de “*Land of Hope and Glory*”. (BARNES, 2000, p.255).

Martha reconhece o tradicional jardim inglês, embora as velhas canções patrióticas agora surjam misturadas às canções populares contemporâneas, em que o heroísmo, o nacionalismo, o patriotismo ganham nova interpretação

com heróis retirados da mídia e do esporte. O ritmo dominante é a da conga cubana liderada por um ciclista britânico, refletindo parodicamente os efeitos do multiculturalismo a dessacralizar a inglesidade, levando descrença aos velhos valores admirados por Egbert, expondo a completa descaracterização do seu jardim idílico. Mas Marta, diferentemente de Egbert, não cultua ilusões, conhece o processo que engendra a invenção da tradição e sabe a sequência das ligações a serem estabelecidas. As “verdades”, que começaram a ser abaladas no percurso de Egbert, caem por terra na trajetória de Marta, ecoando a abordagem de Vattimo (2002, p. XVI) segundo a qual é impossível se viver na história com a sustentação de um curso unitário dos eventos, porque a sofisticação dos instrumentos de coleta e a transmissão da informação tornaram essa experiência problemática e impossível, pois

A história contemporânea, desse ponto de vista, não é apenas a que diz respeito aos anos cronologicamente mais próximos de nós; ela é, em termos mais rigorosos, a história da época em que tudo, mediante o uso dos novos meios de comunicação, principalmente a televisão, tende a nivelar-se no plano da contemporaneidade e da simultaneidade, produzindo também, assim, uma des-historicização da experiência.

Se na narrativa de D. H. Lawrence, o poder patriarcal é o que dá a última palavra e envia o herói para o *front* para bater-se pelos ideais da grande nação, em *Inglaterra, Inglaterra*, a protagonista se ressentida do abandono pelo pai, que levou consigo, quando deixou o lar, uma peça do quebra-cabeça que completava o mapa da Inglaterra. Ao reencontrá-la, anos depois, o pai nem se recorda de que a filha montava quebra-cabeças. Constatação que reitera a indiferença e instaura um sentimento de incompletude que a acompanha até a idade adulta. Experiência que parece contribuir para o cinismo demonstrado pela moça desde tenra idade e que não lhe permite acreditar em nada.

Por isso, no final da narrativa, em “Anglia”, Marta afirma que as crianças ainda demonstram crença, porque ainda não alcançaram a idade da incredulidade. Mas “[...] ela, Martha, não conseguia mais fazer isso. Tudo que ela conseguia ver era Ray Stout [que se fantasiara de Rainha Vitória para as crianças], contente, a se fazer de palhaço” (BARNES, 2000, p.254). Desse modo, o “efeito da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa” (BHABHA, 2001) compõe o percurso de Egbert e Marta, permeado por identificação cultural que se dá por meio de estratégias complexas. Elas envolvem a interpelação discursiva configurada a partir da experiência de ambos e lhes permite montar o quebra-cabeça da inglesidade segundo as crenças que lhes foram inculcadas e se revelam como construtos oriundos de um discurso que dá sentidos, influencia e organiza as ações.

SILVA, M. das G. G. V. da. Inventing the tradition: *England My England* by D. H. Lawrence and *England, England* by Julian Barnes. **Itinerários**, Araraquara, n.37, p.15-29, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this study is to compare England, My England, by D. H. Lawrence, with England, England, by Julian Barnes, to examine how the question of cultural identity and national culture are inscribed in these works and contribute to the representation of the notion of Englishness and reveal themselves constructs created from a speech that gives sense, influences and organizes the actions of the individuals and the conception we have about ourselves.*

■ **KEYWORDS:** Cultural identity. National culture. Discursive interpellation.

Referências

BARNES, J. **Inglaterra, Inglaterra**. Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **England, England**. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

_____. **Flaubert's parrot**. London: Vintage, 1990.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. **Location and culture**. London: Routledge, 1994.

_____. **Nation and narration**. London: Routledge, 1990.

BRIGGS, J. **Reading Virginia Woolf**. Edinburg: Edinburgh University Press, 2006.

CHAVES, W.C. **A determinação do sujeito em Lacan**: da reintrodução na psiquiatria à subversão do sujeito. São Carlos: EDUFSCar, 2005.

EBBATSON, R. 'England, my England': Lawrence, War and Nation. **Journal Literature & History**, Manchester, v.9, n.1, third series 9/1, 2000.

FORSTER, E. M. **Howards End**. London: Penguin, 2000.

FREUD, S. (1916). Conferências introdutórias sobre psicanálise: a ansiedade. In: _____.
Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1970. v.16.

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

LAWRENCE, D. H. **England, My England**. London: Penguin, 1976.

_____. Odor of Chrysanthemums In: ABRAMS, M. H. (Ed.). **The Norton Anthology of English Literature**. USA: W.W.Norton & Company, 1975. p.2474-2491.

STEVENS, H. D. H. Lawrence: organicism and the modernist novel. In: SHIACH, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to The Modernist Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

_____. Sex and the nation: The Prussian Officer and *Women in Love*. In: FERNIHOUGH, A. (Ed.). **The Cambridge Companion to D. H. Lawrence**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Recebido em 12/12/2012

Aceito para publicação 31/09/2013



