

“THE THING ITSELF”: A INDÚSTRIA DO PATRIMÓNIO
EM *ENGLAND, ENGLAND* DE JULIAN BARNES

Ana Cristina Mendes

... one of our defences against change is change itself: through the filter of nostalgia we change the past, and through the conservative impulse we seek to change the present. The question then is not whether or not we should preserve the past, but what kind of past we have chosen to preserve, and what that has done to our present. (Hewison 161)

É corrente o sentimento de que a nação inglesa se encontra reduzida a um vasto museu a céu aberto; porém, esta constitui um museu incómodo de percorrer dada a distância geográfica entre os pontos dignos de visita. Julian Barnes oferece como alternativa no romance *England, England* (1998) o projecto de um parque temático que recria na ilha de Wight a experiência do contacto autêntico, através de réplicas e reconstituições históricas, com ícones da cultura inglesa localizados a curto intervalo uns dos outros. Mais do que converter Wight numa mera estância turística de temática histórica, o projecto de Sir Jack Pitman transforma a ilha, posteriormente, num estado pujante e dinâmico intitulado “England, England”, membro de direito da Comunidade Europeia, enquanto a nação inglesa, politicamente marginalizada e economicamente destituída, privada dos rendimentos turísticos, retorna a um estádio pré-industrial.

Usando como pano de fundo uma fantasia distópica situada temporalmente algures no início do terceiro milénio, a obra de Barnes partilha com muitos romances britânicos recentes, bem como com trabalhos das áreas da história cultural e da crítica literária (Easthope), a atracção pela anglicidade, ou melhor, pelos mitos, tradições e atitudes consideradas “tipicamente” inglesas. Sátira à indústria do património (Hewison) e meditação sobre as memórias histórica e pessoal, o romance *England, England* constitui uma reflexão sobre a convivência da

nação inglesa com o passado, sobre o processo de recordação criativa e selectiva denominada *invenção da tradição* (Hobsbawm e Ranger), no fundo, sobre a problemática da anglicidade e da autenticidade.

No âmbito deste ensaio, o enfoque recairá sobre a representação que *England, England* tece de uma nação que, sob a forma de parque temático histórico, transacciona único recurso economicamente viável de um Império fragmentado: o passado. Assim, entendendo *cultura* enquanto manifestação comum traduzível em práticas colectivas significativas (Williams 6, Said xvii), analisaremos como a cultura inglesa se reinventa através da valorização pública, sob a forma de património nacional, do passado. Qual é o sentido de *património* que serve de base à obra de Barnes? A resposta a esta interrogação constituirá o objecto da primeira parte deste artigo, onde pretendemos colocar questões baseadas numa matriz teórica em que se articulam anglicidade e património, bem como autenticidade e memória. Ao incorporar mitos e lendas do passado cultural inglês, o romance explora o processo de *invenção da tradição* que intervém em qualquer retrato da memória e da identidade nacionais. Assim, numa segunda parte do artigo, salientando a relação entre *autêntico* e *réplica*, examinaremos como são desconstruídas em *England, England* a noção de *autenticidade histórica* e, através da paródia, a tradição inventada conhecida como *anglicidade*.

Autores diversos apontam a nostalgia cultural presente como responsável pela reinvenção da nação inglesa como centro de património colossal. É inegável que, desde meados da década de 70 do século XX, o passado – ou, pelo menos, uma versão deste – se tem vindo a tornar crescentemente estetizado na cultura inglesa: basta pensar num conjunto de séries televisivas e filmes históricos baseados em clássicos da literatura, na popularidade das criações de Laura Ashley, no restauro de edifícios do século XIX e nos projectos do *National Trust*. A maré do *heritage debate* viu as suas primeiras ondas coincidir com a tutela governamental de Margaret Thatcher, integrando os *National Heritage Acts*, de 1980 e 1983, um projecto conservador de retorno aos valores vitorianos. Uma visão da Inglaterra vitoriana foi apresentada como o caminho para restaurar o orgulho nacional, provocando bastante ansiedade em torno do próprio conceito de *Inglaterra*. Na verdade, a quem serve um conceito homogéneo, mítico e romântico de *anglicidade*? Que passado é esse de onde se recorta um património? Considerando que a noção de património depende do papel da alteridade, de um Outro colonial contrastante, podem entender-se as políticas patrimoniais da época de Thatcher uma resposta à perda do Império e à assimilação pela Comunidade Europeia, conjuntura que acarretou uma “perceived diminution of national identity” (Corner e Harvey 45).

Os “desregramentos” da indústria do património britânica motivaram, por parte dos chamados *heritage bashers*, volumosa bibliografia crítica, iniciada pelas memórias do retorno de Patrick Wright (1985) a um *país arcaico* no auge do conservantismo thatcheriano, e continuada com os trabalhos de Robert Hewison (1987).

Estes críticos encararam com cepticismo a fetichização do passado por reconhecerem nesta prática cultural um comprometimento com as políticas *Tory*. Tal desconfiança está patente na (in)definição de *património* avançada por Hewison:

Instead of manufacturing goods, we are manufacturing heritage, a commodity which nobody seems able to define. (9)

Imperceptibly, history is absorbed into *heritage*. But a *heritage* without a clear definition, floating on the larger frame of the present. The first annual report of the National Heritage Memorial Fund, for 1980-81, confronted the absence of any definition in the Act of Parliament that had set it up, and concluded that the question of definition was unanswerable: We could no more define the national heritage than we could define, say, beauty or art. Clearly, certain works of art created by people born in this country were part of the national heritage... as were buildings.... But, beyond that, there was less assurance. So we decided to let the national heritage define itself. (136)

Hewison condena a cultura do património e a nostalgia que lhe assiste como um “emoliente social” que oferece uma visão “profundamente conservadora” do passado e da identidade nacional numa época de decadência (47). Também para Wright a cultura do património responde a uma crise identitária ao estimular e satisfazer um desejo pelas raízes localizadas num passado imperial e pré-democrático (70). Nas suas palavras,

This sense of history as entropic decline gathers momentum in the sharpening of the British crisis. National Heritage is the backward glance which is taken from the edge of a vividly imagined abyss, and it accompanies a sense that history is foreclosed. (70)

Esta linha de pensamento assinala uma conexão entre a história e a identidade inglesas, por um lado, e os espaços de privilégio, por outro. Neste sentido, Wright detecta nas campanhas do *National Trust*, de recuperação de ícones conservadores como as casas Mentmore e Calke, tornando propriedades pouco viáveis financeiramente em espaços semipúblicos, uma forma de aliar o legado da história e identidade inglesas à aristocrática *country house*:

... the country house ... combines its own “historic interest” with the “natural beauty” of what are actually heavily landscaped and aestheticized surroundings: the “soul” of a nation or just the perfect naturalization of a hegemonic view of the nation which has needed special preservation in the years of progressive taxation and state-led reform, or both? (127)

É precisamente uma visão selectiva do passado, entendido como um momento ímpar de grandiosidade inglesa, que está no cerne de críticas da cultura do património como a de Wright. Segundo o autor, a análise da *country house* enquanto repositório da cultura inglesa apaga o simbolismo de uma opulência aristocrática acumulada através do capital industrial e dos empreendimentos coloniais. Saliente-se que Wright e Hewison escrevem os textos capitais da crítica à cultura do património, *On Living in an Old Country: The National Past in*

Contemporary Britain (1985) e *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline* (1987), respectivamente, num ambiente de mercado declínio industrial, facto que, à partida, os poderá contextualizar. Wright situa o interesse pelo património no seio das crises económicas globais vividas na Grã-Bretanha no início dos anos 70 do século XX, entendendo esta conjuntura como uma resposta local à globalização e, mais especificamente, ao papel gradualmente menos valorizado do país nas modernas estruturas transnacionais.

Em termos gerais, também alguns críticos mais recentes daquele fenómeno o percebem como um subproduto da reestruturação thatcheriana da economia britânica. Num contexto de declínio do sector secundário e expansão do sector dos serviços, a indústria do património surge como uma parte significativa desta renovada cultura empresarial, constituindo uma prioridade estratégica de desenvolvimento económico local, com maior incidência nas áreas mais atingidas pela desindustrialização e pelo desemprego.

Se a indústria do património tem desempenhado um papel económico de relevo, os analistas reservam-lhe, igualmente, uma função cultural significativa num país alvo de desafios à sua identidade. Segundo a crítica, o recurso àquela indústria tem tido como propósito não só criar empregos como também ajudar a criar, a nível local, identidades diferenciadas, lucrativas para investidores e apelativas para turistas. Em suma, a intensificação da cultura do património na Grã-Bretanha tem sido implicada numa resposta às inquietações e descontentamentos criados pelas mudanças e tensões sociais, pelo declínio económico e pela perda de uma posição internacional privilegiada. Ao proporcionar imagens de estabilidade e continuidade, a herança cultural poderá ser vista como uma forma de retiro de um presente – e de um futuro – que se pauta pela mudança. Neste sentido, John Corner e Sylvia Harvey sugerem que o património pode ser entendido não só como proporcionando um modelo empresarial, mas também enquanto resposta às transformações sociais. As versões remodeladas de identidade e pertença que a indústria do património projecta oferecerão, segundo esta perspectiva, uma compensação para a desestabilização e fragmentação provocadas por essa mesma cultura empresarial:

[remodelled versions of “identity” and “belonging” projected by heritage] have been offered as *compensatory* in relation to the undertones of desestabilization and fragmentation carried by the enterprise imperative, along with its official melodies of opportunity and progress... Nationalist nostalgia might well serve to construct, via sentiments of *inheritance*, a sense of the National Present perfectly suited for use as a departure point for an “enterprising” National Future, through, for example, the celebration of nineteenth-century industrial entrepreneurship. (46)

Para os autores, aquele interesse no património nasce como resposta à perda do Império e à ameaça da assimilação da identidade inglesa pela integração na Comunidade Europeia (45). Depreende-se que as noções de património dependem

da noção de *alteridade*, i.e., de um Outro colonial, por oposição ao qual se define uma herança cultural, e de um Outro europeu que anulará esse legado. Tana Wollen subscreve esta visão, notando que a crescente diversidade racial e cultural que caracteriza a Grã-Bretanha do Pós-Guerra gerou a necessidade, nos elementos conservadores da sociedade, de olhar a história como um refúgio de uma identidade nacional sob cerco:

... the Right has had a singular project: to incorporate everyone under the same category, to render multitudes as one and the same, not as a straggled set of others. History is to be about one nationhood. (181)

Parece-nos que estas leituras acabam por ser, por vezes, limitadas: se a cultura do património tem uma óbvia dimensão nacional também é um fenómeno internacional, não podendo ser compreendida apenas em termos de uma decadência britânica. Para além disso, os usos conferidos ao património pelos indivíduos envolvem, frequentemente, mais do que uma nostalgia conservadora (Mellor 93-115). Na verdade, enquanto Wright e outros enquadram a questão do património numa perspectiva contra o poder, Raphael Samuel e a sua *History Workshop* acrescentam novos entendimentos à problemática da recepção daquele. Samuel abandona a análise dos legados das classes sociais privilegiadas, como a *country house*, em detrimento do exame de memórias mais próximas e apreensíveis do passado, como museus de “história viva”, reconstituições históricas, estilos *retro*, o ressurgir do interesse por antiguidades e o fascínio por coleções de objectos do quotidiano de eras passadas (fotografias, horários de comboios e ferramentas do trabalho industrial e doméstico, entre outros). Nesta perspectiva, podem coexistir vários tipos de património que valorizem tanto a actividade industrial e a classe trabalhadora como a aristocracia. A atenção aos retalhos do passado acaba por constituir uma tentativa de estabilizar a identidade e, ao privilegiar a esfera privada sobre a pública, o crítico questiona as relações que os indivíduos mantêm com as instituições que definem e reificam as experiências nacionais.

De forma inevitável, a indústria do património liga-se a desenvolvimentos mais latos da cultura pós-moderna. Expondo os elos entre a cultura do património e o processo de globalização, David Harvey traça conexões entre este problemático regresso às origens e as rotas expandidas do comércio e das viagens internacionais (284-307). Como observa o autor,

Photographs, particular objects (like a piano, a clock, a chair), and events (the playing of a record of a piece of music, the singing of a song) become the focus of a contemplative memory, and hence a generator of a sense of self that lies outside the sensory overloading of consumerist culture and fashion. The home becomes a private museum to guard against the ravages of time-space compression. (292)

Face às condições da pós-modernidade, o património emerge numa época de *compressão espacio-temporal* porque mantém uma ligação segura e familiar com o

passado. A história “real” é substituída por *pastiches* nostálgicos do passado, ligados a uma estética pós-moderna de exibição que nos enleva em artefactos e reconstruções históricas sem os contextualizar:

The assertion of any place-bound identity has to rest at some point on the motivational power of tradition. It is difficult, however, to maintain any sense of historical continuity in the face of all the flux and ephemerality of flexible accumulation. The irony is that tradition is now often preserved by being commodified and marketed as such. The search for roots ends up at worst being produced and marketed as an image, as a simulacrum or pastiche... (303)¹

Vimos como parte do fascínio contemporâneo pelas questões ligadas a Inglaterra e à anglicidade se relaciona com a dificuldade da experiência inglesa se afastar de imagens de um passado colonial. Discernir o impacto de práticas culturais de revivalismo é pertinente no âmbito deste trabalho dado a confluência da problematização do património e da crise na estabilização da identidade nacional em *England, England*. Atentemos às propostas do texto relativamente ao olhar que o turismo cultural pressupõe e promove e às práticas de representação nas áreas do património, em particular as *estratégias* (de Certeau 35-39) de comercialização do passado, engendradas pela *indústria do património*, e a construção de um sentido identitário, materializado num conjunto de imagens *kitsches* de um passado reconstruído.

Incomodado com o irreversível declínio económico do seu país, um magnata inglês adquire uma ilha do Canal Inglês onde inicia a construção de um simulacro de Inglaterra para atrair turistas abastados. Deste projecto resulta um imenso centro de património povoado por réplicas construídas à escala das principais realizações nacionais, nos casos em que foi tecnicamente impossível transplantá-las da proveniência: a Torre de Londres, a Floresta de Sherwood, o Palácio de Buckingham, o *The Times*, o Estádio de Wembley, entre outras, num espaço dotado de infra-estruturas de luxo. Para turistas *top dollar* e *long yen* (58) a história inglesa vai ser selectivamente exibida: actores e atrizes contratados representam Samuel Johnson, Lady Godiva, Robin Hood e respectivos *Merrie Men*, em reconstituições históricas dinamizadas várias vezes ao dia. O rei muda-se para a ilha em troca de um salário generoso e o mesmo sucede com os jogadores do Manchester United.

“We are not talking theme park”, assegura o empresário Sir Jack Pitman, “We are not talking heritage centre. We are not talking Disneyland, World’s Fair, Festival of Britain, Legoland or Parc Asterix. ... We are offering *the thing itself*” (59). Em suma, “England, England” ambiciona proporcionar a quintessência de Inglaterra: desde a família real a acenar da varanda ao Big Ben, de Jane Austen à Rainha Vitória, do túmulo de Diana ao *Harrods*, contudo “more convenient, cleaner, friendlier and more efficient” (184) do que a original. O projecto torna-se cada vez menos absurdo à medida que a narrativa progride. Ao arquitectar uma reprodução da herança cultural inglesa, Sir Jack usufrui da obsessão coeva pelo

património cultural. Para além disso, este empreendimento megalomaniaco constitui um simulacro digerível para turistas cansados de uma nação em decadência: “Old England had cut its own throat and was lying in the gutter beneath a spectral gas-light, its only function as a dissuasive example to others” (251).

Veja-se de que forma *England, England* contribui para o debate contemporâneo em torno da anglicidade ao entrecruzar as identidades individual e nacional e a problemática da natureza ilusória da memória. Na secção de abertura da obra, que se apresenta como uma elegia no presente pelo passado, é introduzido um tema central: a analogia entre a memória de um indivíduo e a de um país. Utilizando a estratégia narrativa de dois romances dentro do romance – um a sátira a empresários vorazes e intelectuais pomposos, em particular historiadores, outro o retrato de uma mulher a tentar fazer sentido do seu percurso existencial – Barnes oferece Martha Cochrane, a *Appointed Cynic* do projecto de Pitman e protagonista de *England, England*, como metáfora de Inglaterra. As primeiras imagens que encontramos no capítulo “England” são as das memórias de infância de Martha: ao ter sido abandonada pelo pai, desdenha da importância da memória enfatizando a sua irrealidade, como tática de sobrevivência:

If a memory wasn't a thing but a memory of a memory of a memory, mirrors set in parallel, then what the brain told you now about what it claimed had happened then would be coloured by what had happened in between. It was like a country remembering its history: the past was never just the past, it was what made the present able to live with itself. (6)

Martha está convencida que a história, tal como a memória, é falsificação e que ninguém consegue viver autenticamente. A ideia de memória não é estabilizada como tendo uma relação directa com a realidade do passado, sendo retratada em vez disso como “a memory of a memory of a memory, mirrors set in parallel” (6). Nesta perspectiva, a memória é o produto de momentos contínuos de (re)interpretação influenciada por tudo o que ocorreu desde a altura do acontecimento original até ao acto presente da lembrança. Barnes socorre-se da metáfora do espelho para tornar patente que a memória é um meio imperfeito de transmissão, alargando este raciocínio à historiografia, apresentada como pouco mais que formação de memória a nível da sociedade. O perscrutar de memórias individuais é como “a country remembering its history: the past was never just the past, it was what made the present able to live with itself” (6). Logo, não só é a visão histórica inerentemente distorcida, mas é uma deformação que tende para a idealização: chega-se ao ponto de sugerir como definição de memória uma “artfully, innocently arranged lie” (4). Porém, se é possível que uma mentira seja inocente ao nível do indivíduo, uma mentira ao nível de uma cultura levanta questões de ocultação ideológica sistemática e de invenção da tradição.

Clarifiquemos o que se entende por *invenção da tradição*. Na obra clássica *The Invention of Tradition* (1992), Eric Hobsbawm e Terence Ranger argumentam que

tradições aparentemente centenárias podem ser, de facto, recentes na sua origem e foram, por vezes, literalmente inventadas. No capítulo introdutório, Hobsbawm define desta forma tradição inventada:

'Invented tradition' is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past. ... However, insofar as there is such reference to a historic past, the peculiarity of 'invented' traditions is that the continuity with it is largely fictitious. In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition. (1)

O historiador alega que as tradições inventadas ocorrem com maior frequência em momentos de transformação social, dado o enfraquecimento ou destruição de padrões sociais antigos, e que usam referências ao passado não só com o intuito de cimentar uma coesão grupal mas também por forma a legitimar a sua invenção. Na sua generalidade, as tradições inventadas tentam estabelecer ligações com um passado histórico mas o seu nexa com este é, na melhor das hipóteses, ténue. Para além da referência ao passado, as tradições inventadas caracterizam-se pela formalização e ritualização, constituindo formas de representação estáveis e, aparentemente, perenes.

Ao desenvolver uma meditação sobre memória e história, a secção inicial do romance coloca interrogações importantes: qual a verdadeira história de Martha e, por extensão, qual é a história de cada um de nós? De onde provêm as histórias que nos constituem enquanto indivíduos, ou as histórias que ajudaram a construir Inglaterra? Em última análise, de que maneira reconstruímos, ou mesmo inventamos, o nosso passado e o passado de uma nação? O parque temático "England, England" constitui uma figuração nalguns aspectos comum a uma reconstituição histórica, dada a partilha do processo narrativo de triagem de acontecimentos representativos da história inglesa. De facto, aqui o passado histórico é uma colecção de memórias selectivas encenadas num grande parque turístico. De forma a facilitar esta escolha, aquando da fase de planeamento do projecto, Sir Jack pede ao *Concept Developer* que realize sondagens a possíveis clientes de *Quality Leisure* (58) para determinar as cinquenta principais características associadas à palavra *Inglaterra*. Shakespeare e *cricket* tornam-se expressões singulares da quintessência da anglicidade. Esta lista é o ponto de partida para a construção de versões da anglicidade que correspondam às necessidades turísticas (e não só) do presente, logo passíveis de comercialização, pelo eliminar de traços pouco elogiosos e de referências escocesas, galesas e irlandesas, bem como através da fabricação de mitos populares, expurgando-os de conotações que choquem susceptibilidades contemporâneas e acrescentando-lhes associações "politicamente correctas". Notámos como Barnes liga as duas narrativas ao sugerir um paralelo entre a

invenção do Eu e a invenção de tradições nacionais. Veja-se uma tradição inventada no caso do mito de Robin Hood: os administradores do projecto apercebem-se que as atitudes de Hood precisam de ajustamentos tendo em conta sensibilidades actuais e, em resultado deste arranjo, “old-fashioned attitudes to wildlife, overconsumption of red meat” (222) são atenuadas de modo a serem digeridas pelos turistas culturais.

Tal como no parque temático “England, England”, a história é apresentada como espectáculo a consumir nas escolas inglesas. O narrador descreve o método do ensino da história utilizado em meados do século XX, através das memórias de Martha, e dramatiza os efeitos das repetições em coro, semelhantes a cânticos religiosos, de factos históricos. Assistimos ao recitar de uma litania de nomes, acontecimentos e datas ao ritmo do bater de palmas da professora-sacerdotisa (11). Barnes expõe os resultados desta metodologia quando grupos específicos são sujeitos a testes de mercado com vista a determinar que aspectos da história inglesa encenar na ilha: os indivíduos de meia-idade recordam-se rapidamente de cantilenas históricas, bem como das datas e ritmos associados, mas não revelam compreensão das circunstâncias que enquadram as personagens e os acontecimentos, não avaliando a informação memorizada. É neste aspecto que a história é apresentada aos alunos como espectáculo, exibida de maneira que não lhes permite questionar que perspectiva ideológica participou na formação de determinados factos histórico. Barnes desconstrói, como tal, a noção de que o conhecimento de história nacional pelos cidadãos e cidadãs fornece uma base sólida para a caracterização da anglicidade.

Aferimos os resultados deste ensino-espectáculo quando Sir Jack contrata um *Historiador Oficial* para determinar o conhecimento da história do país por parte do cidadão britânico médio. Numa hilariante sessão de perguntas e respostas, Dr. Max descobre que um indivíduo com formação universitária detém apenas uma recordação nublada dos detalhes da Batalha de Hastings. Mesmo às figuras míticas da cultura inglesa é conferida uma aura de factualidade: o historiador fica frustrado quando o mito de Robin Hood, nada menos do que um “primal English myth” (146), não é questionado por elementos da equipa de Sir Jack porque, segundo o *Concept Developer* Jeff, “Everyone knows about Robin Hood” e “You can’t start messing around with Robin Hood” (147-148). Assim, para além de questionar a localização da anglicidade no passado, sobre o qual os ingleses e as inglesas pouco sabem, *England, England* problematiza a aceitação acrítica de uma versão oficial de anglicidade. Na realidade, o uso de uma escrita ensaística cria espaço para a crítica à falsificação da consciência histórica sob a forma, entre outras, da tradição inventada da anglicidade, o que se relaciona com a problemática da autenticidade. Usando como ponto de partida a indústria do turismo cultural, o autor explora a distinção filosófica entre o original e a réplica, ou melhor, a sua *representação* na memória e na história.

A preocupação com a autenticidade é uma inquietação com a erosão da realidade. A simulação de objectos e experiências questiona o estatuto da história. É na *era da reprodutibilidade mecânica* (Benjamin) que a retórica da autenticidade se revela dependente de um conhecimento prévio e de uma experiência do não autêntico dada a proliferação de cópias. Barnes, ecoando Walter Benjamin, formula importantes questões sobre a autenticidade e o processo da réplica, acerca de como, numa era de reprodutibilidade mecânica, parecemos preferir a réplica ao original, a reprodução da obra de arte à própria obra de arte.

Quando Benjamin escreve o ensaio “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Mecânica” (1936) analisa dois aspectos relacionados como o conceito de arte nas eras industrial e pós-industrial. O primeiro tem a ver com a *produção* de obras de arte. A arte autêntica, de acordo com Benjamin, é produzida no contexto do culto religioso e em reposta às exigências da tradição. Escreve Benjamin, “the unique value of the ‘authentic’ work of art has its basis in ritual, the location of its original use value” (224). Como tal, a reprodução das obras afasta-as dos seus lugares na tradição e apaga a aura de originalidade: “the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition” (223). Neste aspecto, a reprodução mecânica não é simplesmente uma nova forma de produção técnica (i.e. a criação através da máquina); em vez disso, engendra uma filosofia de produção inteiramente nova na qual a obra de arte é “emancipated ... from its parasitical dependence on ritual” e trazida para o domínio secular do dia-a-dia (224).

O segundo aspecto discutido no ensaio de Benjamin é a *percepção* da arte na era da reprodução mecânica. O que sucede quando a reprodução mecânica de obras de arte possibilita a disseminação de imagens idênticas a uma escala mundial e a sua distribuição ultrapassando barreiras económicas e sociais? As representações visuais já não são propriedade de uma elite mas tornam-se acessíveis a uma população mais abrangente. Apesar de Benjamin focar formas específicas de reprodução mecânica que à primeira vista poderiam parecer algo distantes do fenómeno da indústria do património – a fotografia e o cinema – o seu argumento aplica-se universalmente ao estudo de qualquer forma de arte que esteja sujeita a forças de produção e consumo. Em última análise, sendo este ensaio uma apreciação dos padrões empregues ao determinar que objectos ou relações são legitimamente genuínas ou reais é pertinente para o debate entre definições contestadas de realidade e autenticidade.

O debate da realidade tem tido vários intervenientes. Guy Debord chamou-lhe *espectáculo*, Umberto Eco *hiperrealidade*, Jean Baudrillard *simulação*, Fredric Jameson *historicismo*. Todos concordam que a imagem substituiu a realidade e que vivemos num mundo de cópias perfeitas de originais que nunca existiram. Debord antecipa um argumento que autores pós-modernistas desenvolvem nas décadas de 70 e 80: a sociedade contemporânea está permeada de *espectáculo* a um ponto

que a distinção entre real e imaginário já não tem validade. Antes de Baudrillard ter desenvolvido a ideia da prevalência do simulacro no mundo pós-moderno, Daniel J. Boorstin descreve em *The Image* (1962) a crescente substituição pós-moderna de aspectos culturais “autênticos” pela imagem, pela réplica, pelo pseudo-evento e pelo não autêntico. No terceiro capítulo da obra, Boorstin adianta que a viagem e a exploração tradicionais foram suplantadas pelo turismo, enfatizando noções de exploração comercial, uniformização e estandardização.

Num passo que repete a conclusão de um dos assistentes de Sir Jack – os turistas viajam para saborear a actualização dos seus próprios pré-conceitos –, James Buzard atesta que preocupações de falta de autenticidade já desassossegavam no século XIX os analistas do turismo:

.... visions of an engulfing ersatz cultural domain, totally administered or pre-packaged as spectacle, commenced neither with twentieth-century writers nor with modern theorists of the “culture industry” or the “society of the spectacle” or the “simulacrum” – nor, for that matter, with Disneyland. Uncomfortable impressions that tourism destroys the “sanctity” or unity of culture, supplanting it with a discrete tourist world of cliché and confirmed expectations, nourished alongside the nineteenth century’s expansion of tourist institutions and services. (11)

Veja-se a repercussão das teorias de *Society of the Spectacle* (1967) de Debord nas palavras que o “intelectual francês” contratado por Pitman utiliza perante o comité de administradores da ilha:

It is our intellectual duty to submit to that modernity, and to dismiss as sentimental and inherently fraudulent all yearnings for what is dubiously termed the “original.” We must demand the replica, since the reality, the truth, the authenticity of the replica is the one we can possess, colonize, reorder. (55)

O académico relata como foi comprovado que os visitantes da Tapeçaria Bayeux passam mais tempo em frente de “a full-length replica produced by modern techniques”, acompanhada por uma “documentary exposition which situates the work of art” (53), do que demoram junto à tapeçaria original. Baseando-se ainda em Debord, o intelectual refere que a experiência é mediada por representações e que todos os aspectos da cultura se encontram subjugados à mentalidade capitalista. É argumentado que o espectáculo não é destruição da experiência, mas um enaltecimento desta:

Once there was only the world, directly lived. Now there is the representation – let me fracture the word, the re-presentation of the world. It is not a substitute for the plain and primitive world, but an enhancement and enrichment, an ironization and summation of that world. This is where we live today. A monochrome world has become Technicolor, a single croaking speaker has become wraparound sound. Is this our loss? No, it is our conquest, our victory. (55)

Barnes continua a incorporar discurso teórico no texto, através da figura paródica do intelectual francês, aquando da discussão das políticas de restauro e do revivalismo medieval. Ponderando sobre porque é que as réplicas são muitas vezes preferidas aos originais – “We prefer the reproduction of the work of art to the work itself, the perfect sound and solitude of the compact disc to the symphony concert in the company of a thousand victims of throat complaints, the book on tape to the book on the lap.” (53) –, o conferencista aponta uma “existential indecision” para explicar “the profound atavistic fear we experience ... when we are presented with an alternative reality to our own, a reality which appears more powerful and therefore threatens us” (54). Este argumento é confrontado com a obra de Viollet-Le-Duc, restaurador francês oitocentista de castelos e fortalezas em ruínas, considerada por alguns como inventiva por reconstruir o edifício exactamente como tinha sido edificado originalmente, enquanto outros interpretavam a sua acção como a tentativa de “abolish the reality of those old edifices” (54).

A consciência da formação social da paisagem emerge quando Sir Jack adverte os seus empregados contra a tentação de considerar certas paisagens como naturais e outras como produto da actividade humana. O magnata descreve: “I stood on a hill the other day and looked down an undulating field past a copse towards a river and as I did so a pheasant stirred beneath my feet” (60) e estabelece uma distinção clara entre o que viu e o turista em busca do pitoresco, a “person passing through”, que seria capaz de romancear a cena como se “Dame Nature was going about her eternal business” (60). A natureza em Inglaterra é tanto o resultado de intervenção humana como qualquer cidade moderna: um observador historicamente competente perceberia que “The hill was an Iron Age burial mounds, the undulating field a vestige of Saxon agriculture, the copse was a copse only because a thousand other trees had been cut down, the river was a canal, and the pheasant had been handreared by a gamekeeper” (60). Continuando o seu raciocínio, Pitman explica que as estruturas artificiais de criação humana se encontram naturalizadas no seio da paisagem, de modo a que aquilo que fora concebido para ser um reservatório “when fish swim in it and migrating birds make it a port of call, when the treeline has adjusted itself and little boats ply their picturesque way up and down it, when these things happen it becomes, triumphantly, a lake ... the thing itself” (61).

Consumo e da cultura visual fundem-se igualmente nos resultados de um estudo de mercado que indica que “the majority of vacationers enjoy the act of spending, and, just as important, that of being seen to spend” (182). Em vez de eliminar a sensação de gastar, “by either all-inclusive packages or the instant crediting of a final account” (182), os administradores de “England, England” tornam mais visíveis os actos de consumo e desembolso financeiro. Um dos imponentes e mais desaproveitados recursos da nação é a simples acumulação de tempo (39). Desenvolvendo os argumentos de Debord sobre a comercialização do

tempo na cultura capitalista, um consultor do projecto recomenda que se negocie o passado de Inglaterra embalado como o futuro de outras nações:

England ... is a nation of great age, great history, great accumulated wisdom. Social and cultural history – stacks of it, reams of it – eminently marketable, never more so than in the current climate. Shakespeare, Queen Victoria, Industrial Revolution, gardening, that sort of thing. If I may coin, no, copyright a phrase, *We are already what others may hope to become*. This isn't self-pity, this is the strength of our position, our glory, our product placement. We are the new pioneers. We must sell our past to other nations as their future. (39)

A ideia que momentos da história podem ser testados à luz das suas potencialidades de venda não choca com os pormenores da sucessão da Rainha Ana que tornam claro o papel da mitologia política no fabricar da interpretação oficial de acontecimentos históricos apresentados a um público:

So what does Parliament do? Passes over fifty – *more than fifty* – perfectly good royals with best, better, and good claims, and picks an obscure Hanoverian, dull as ditchwater, can barely speak English, but one hundred and ten percent Prod. Brilliant. Pure marketing. (217)

O parque temático “England, England” é concebido como um local de comercialização e reificação da cultura inglesa, onde a réplica não é um mero substituto do original, é *melhor* que o original. Contudo, a dificuldade em distinguir a réplica do original, que se manifesta a partir da terceira parte da secção “England, England”, ameaça a prosperidade do empreendimento: o actor que representa Dr Johnson é afectado pela melancolia, ao ponto de Martha não conseguir discernir se as emoções são verdadeiras ou constitutivas do papel para o qual foi contratado, e Robin Hood não consegue resistir a roubar os ricos. As personagens históricas e os actores contemporâneos interseccionam-se. O local torna-se de tal modo autêntico que começa a ser um pesadelo geri-lo: quando os actores interiorizam por completo o seu papel – no fundo quando agem de acordo com os mitos ingleses – os turistas reclamam.

O espectáculo histórico desmorona-se quando os actores abandonam a representação de foras-da-lei para se tornarem em verdadeiros foras-da-lei. A desconstrução do mito de Hood estende-se à antecipação do que advém quando o actor começa a agir como o original. A propósito desta insurreição, Martha conclui: “He’s in rebellion, isn’t he? Against the Project, against our repositioning of the myth, against every single Visitor who comes to see him. He’s... he’s” – ao que o seu assistente acrescenta “A bloody outlaw” (225). Em resultado, uma equipa de seguranças tem de ser posta em acção para derrotar os renegados e o incidente é vendido aos visitantes como um conflito entre épocas. Irónico é o facto de não haver pouco rigor histórico nesta situação, na medida em que representar a nação inglesa a esmagar rebeliões constitui parte da sua identidade histórica enquanto poder imperialista. Quem tem poder para definir o seu espaço possui

poder para estrategicamente o controlar, entendendo *estratégia* como manipulação de relações de poder por um sujeito isolável, ou melhor, acções que, graças ao estabelecimento de um lugar de poder, elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes) capazes de articular um conjunto de espaços físicos em que as forças se encontram distribuídas (de Certeau 35-39). A autoridade totalitária associa-se à vigilância panóptica, ao domínio do espaço pela visão, como se verifica na possibilidade de Martha comandar um olhar imperial da ilha a partir de um ponto específico, com o auxílio de uma rede de câmaras de vídeo e monitores. O olho panóptico tem a capacidade de transformar lugares em objectos observáveis e mensuráveis, controlando-os e incluindo-os no seu campo de visão; todavia, converte-se ele próprio em objecto do espectáculo: a distinção entre realidade e representação cai por terra quando Martha compreende que “There are sights on the Island [she] knew so intimately from a hundred camera angles that she could no longer remember whether or not she had ever seen them in reality” (185).

Recordemos que a primeira parte do romance exhibe a infância de Martha na Inglaterra rural e idílica da sua memória, em particular as reminiscências de um puzzle dos *Counties of England* e de um pai adorado que a abandona. A terceira secção mostra-nos Martha envelhecida de regresso a uma Inglaterra tornada Arcádia paródica, denominada “Anglia” de forma a distingui-la de “England, England”. A nação, também envelhecida, privada das receitas do turismo, regressa a uma vida simples de aldeia, em que a agricultura torna a depender das condições atmosféricas. Milhões de habitantes emigram, o comércio externo é inexistente e a economia entra em colapso. Aqueles que visitam “Anglia” são encarados como “voyeurs of social strain”, enquanto os que aceitam a filosofia da ilha são enaltecidos por terem sabido “how to deal with history, how to sling it carelessly on your back” (203). A retirada da velha Inglaterra da cena mundial é interpretada como um sinal de que “the country’s fretful, psoriatic self-consciousness had finally come to an end” (257). O narrador descreve esta situação da seguinte forma:

The world began to forget that ‘England’ had ever meant anything except England, England, a false memory which the island worked to reinforce; while those who remained in Anglia began to forget the world beyond. (253)

Ao contrário do esperado, a última secção do romance não privilegia uma “Anglia” autêntica por contraste com uma Inglaterra artificial. A autenticidade de “Anglia” é desde logo problematizada numa *village fête* que apenas se *assemelha* aos momentos dourados da infância de Martha: o polícia da vila é um antigo segurança de uma corporação, Jez Harris, a divulgadora do folclore, é uma ex-advogada de Detroit, chamada Oshinsky, que inventa contos populares. Apesar de o narrador descrever a paisagem como “neither idyllic nor dystopic” (256), o cenário acaba por se comparar a uma amálgama de ficção distópica e de retorno a uma Inglaterra idílica e rural. Repare-se que, tal como a figura de Mustapha Mond, outro controlador de um mundo distópico em *Brave New World* de Aldous

Huxley (1932), Sir Jack resulta mais numa caricatura do que numa personagem. Analogamente, notem-se os ecos do desejo expresso por John Major de um regresso ao idílio pastoral da sua adolescência. “Anglia” é tão falsa como a Inglaterra de Pitman, ou talvez mais, dado que ninguém na aldeia parece querer assumir outra consciência que não a da farsa. Compreendendo que o seu país fora palco de uma história digna de orgulho e tirando partido da obsessão inglesa com o património nacional, o magnata Sir Jack Pitman idealiza um projecto para vender estes atributos ao mundo. Fundamentando-se na teoria debordiana de que, dadas as condições ambientais ideais, as pessoas ficam igualmente satisfeitas ao ver réplicas ou objectos verdadeiros, cria o parque temático histórico “England, England” projectando uma imersão total naquilo que Inglaterra simboliza na mente de turistas internacionais com sólidos créditos bancários.

England, England explora temas como a centralidade da memória e a falta de confiança na narrativa histórica, problematizando a noção de *Inglaterra* como um grande museu de representações do passado que em termos económicos é viável manter e estabilizar. A construção de versões “politicamente correctas” de anglicidade, a partir de uma lista de cinquenta características nacionais, torna patente a invenção da tradição. Para além deste aspecto, ao tornar manifesta a invenção, Barnes desconstrói a noção de que a anglicidade autêntica se encontra no passado, abrindo espaço para questionar e rever noções convencionais relativas à memória cultural inglesa. O texto de Barnes explora temas como a desconfiança na história entendida enquanto metanarrativa e problematiza a noção de *Inglaterra* como um grande museu de representações do passado que, em termos económicos, é viável manter. Torna-se inevitável colocar duas questões: que passado é esse de onde se recorta um património? A quem serve um conceito cristalizado, mítico e romântico de *anglicidade*?

NOTAS

- ¹ Também para Wright a indústria do património substitui “historicidade activa” por “decoração e exibição” (78).

OBRAS CITADAS

Barnes, Julian. *England, England*. Londres: Picador, 1999.

Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Stocken, 1969. 217-51.

Buzard, James. *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to “Culture” 1800-1918*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Corner, John, e Sylvia Harvey. “Mediating Tradition and Modernity. The Heritage/

Enterprise Couplet." *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. Ed. John Corner e Sylvia Harvey. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1991. 45-75.

Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red, 1983),

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Easthope, Anthony. *Englishness and National Culture*. Nova Iorque: Routledge, 1999.

Hewison, Robert. "Commerce and Culture." *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. Ed. John Corner e Sylvia Harvey. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1991. 162-77.

_____. "The Climate of Decline." *Representing the Nation: A Reader – Histories, Heritage and Museums*. Ed. David Boswell e Jessica Evans. Londres e Nova Iorque: Routledge e Open University, 1999. 151-62.

_____. *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. London: Methuen, 1987.

Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions." *The Invention of Tradition*. Ed. Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 1-14.

Jameson, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society." *Studying Culture: An Introductory Reader*. Ed. Ann Gray e Jim McGuigan. Londres: Arnold, 1997. 192-205.

Rojek, Chris. "Fatal Attractions." *Representing the Nation: A Reader – Histories, Heritage and Museums*. Ed. David Boswell e Jessica Evans. Londres e Nova Iorque: Routledge e Open University, 1999. 151-162.

Saïd, Edward W. *Culture and Imperialism*. Londres: Vintage, 1994.

Samuel, Raphael. "Ressurrectionism." *Representing the Nation: A Reader – Histories, Heritage and Museums*. Ed. David Boswell e Jessica Evans. Londres e Nova Iorque: Routledge e Open University, 1999. 163-184.

Williams, Raymond. "Culture is Ordinary." *Studying Culture: An Introductory Reader*. Ed. Ann Gray e Jim McGuigan. Londres: Arnold, 1997. 5-14.

Wright, Patrick. "Trafficking in History." *Representing the Nation: A Reader – Histories, Heritage and Museums*. Ed. David Boswell e Jessica Evans. Londres e Nova Iorque: Routledge e Open University, 1999. 115-150.