

A SENSACÃO E O TERRITÓRIO: CARNE, CASA E COSMOS EM KEW GARDENS DE VIRGINIA WOOLF

*SENSATION AND TERRITORY: FLESH, HOUSE, AND COSMOS IN VIRGINIA WOOLF'S *KEW GARDENS**

João Giudicissi Valente

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.46550/cadernosmilovic.v4i1.177>

Resumo: Este texto busca relacionar a literatura de Virginia Woolf à obra de Deleuze e Guattari. Para tal feito, nos centramos no conto Kew Gardens da autora para analisá-lo a partir dos conceitos estéticos de “percepto” e “afecto” desenvolvidos pelos autores em *O que é a filosofia?* em conjunto à noção de “território” explorada no mesmo livro e em *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*, também por Deleuze e Guattari. Como objetivo procuramos demonstrar presente no conto de Woolf a relação entre “sensação”, “carne”, “casa” e “cosmos” da teoria deleuze-guattariana.

PALAVRAS-CHAVE: Percepto. Afecto. Território. Sensação. Virginia Woolf.

Abstract: This research aims to relate Virginia Woolf's literature to Deleuze and Guattari's work. To do such a thing, we centered ourselves on the author's short story, Kew Gardens, to analyze it from the aesthetic concepts of “percept” and “affect” developed by the authors in *What is philosophy?* in conjunction to the notion of “territory” explored in the same book as well in *Anti-Edipus* and *A Thousand Platons* also by Deleuze and Guattari. As our objective we search to show present in Woolf's short story the relation between “sensation”, “flesh”, “house” and “cosmos” from deleuze-guattarian theory.

KEYWORDS: Percept. Affect. Territory. Sensation. Virginia Woolf.



Introdução

Em Kew Gardens, Virginia Woolf desenvolve uma escrita que brinca no limiar entre humano e natureza. Onde deveria

estabelecer-se um limite ao senso comum, Woolf não só ignora tal “obrigação” como desafia-a completamente, subvertendo o que por muitos era tomado não só como necessário, mas como “natural”. Estabelecer um limite, delimitar o que é humano seria apenas um impulso comum, um processo universal, não? Não, e como Woolf nos demonstra, inverter esta lógica e deixar fluir o que se coloca no intervalo, vivenciar a posição que se encontra entre é o que abre o jogo às suas plenas possibilidades e intensidades, confundindo o processo humano ao natural, o processo interior ao exterior.

A partir de um processo artístico de escrita, nos termos de Deleuze e Guattari, Woolf estabelece um monumento, cria perceptos e afectos em sua narrativa pelo jardim, em suas paisagens e devires que mesclam entre o que é animal, vegetal, humano. Ela causa um movimento lúdico por meio da narrativa, que assim como todos os elementos do conto, não param e deixam-se mudar e afetar por aquilo que lhes impacta. *Kew Gardens* como não vivido, como monumento, os perceptos e afectos como seres independentes e autônomos àqueles que os experimentaram ou experimentam. A sensação como algo muito maior que apenas a carne, que a desvela, mas como devir que passeia, caminha, que tem em seu ser também a casa e o cosmos. Woolf então demonstra a relação entre sensação e território no meio artístico.

Assim introduzido, buscamos nos centrar na análise do conto de Virginia Woolf por meio dos conceitos “percepto”, “afecto” e “território” como desenvolvidos por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*, demonstrando a sensação e suas relações com a carne, a casa e o cosmos no monumento erigido pela autora em *Kew Gardens*.

Perceptos, afectos e território em *Kew Gardens*

O aspecto de conservação da arte é o que primeiro levará Deleuze e Guattari à definição dos conceitos de percepto e afecto na seção “Percepto, Afecto e Conceito” em *O que é a Filosofia?* Os autores postulam: os perceptos não são mais percepções e os afectos não são mais afecções¹. “A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 213). Nesse sentido, aquilo que serviu de modelo, aquilo que era percepção ou afecção originalmente, foi utilizado pelo artista e tornado independente. É independente de quem a especta, de

1 Deleuze & Guattari, 2004, p. 213.

quem a cria e de outros personagens eventuais, conserva-se em si. Uma pose em uma pintura, um beijo em um romance, conserva-se o momento enquanto a matéria que consiste nessa obra de arte se mantenha. A obra de arte existe em si, ela é um ser de sensação: o ato de conservar pela arte é de conservar um bloco de sensações “isto é, um composto de perceptos e afectos” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 213).

O objetivo da arte é posto como extrair o percepto das percepções e o afecto das afecções². Criar um ser puro de sensações que ultrapassa o que era percepção ou afecção. Entender a sensação na matéria diz respeito ao nível de expressividade que ela transmite, ou seja, o quanto o material adentra o ser de sensação e que a sensação se faz no material. Cada artista possui um método específico, melhor ainda, cada processo de criação demanda uma abordagem diferente. O escritor possui um modo de erigir sensações que é pelo seu material específico, as palavras e “a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 218). O que poderia parecer obra da memória, o ato de elevar percepções e afecções a esse posto de sensação se coloca de fato como um algo complexo e material, pois a arte como bloco de sensações é exatamente no presente. Se os autores colocam a obra de arte como *monumento*, é aquele que se conserva no presente autonomamente, ato seu que “não é a memória, mas a fabulação” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 218). Aquilo que é escrito, que vem a passar por este processo de fabulação criadora, é resultado de um processo de vidência que se confere ao artista. A visão tida pelo artista extrapola a percepção do momento, estourando a ponto de tornar-se percepto deste momento, durável, sem qualquer referente que não seja si mesmo. Para fazer um momento durável, diz Virginia Woolf, é preciso saturar cada átomo, incluir o absurdo no momento e deixar de lado o superficial³. A paisagem e os devires conservados na obra de arte são de uma natureza ambígua conforme suas existências. Deleuze e Guattari colocam: “*Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade), são as paisagens não humanas do homem*” (2004, p. 220). Através da elevação, passagem de percepções para percepto – a paisagem vê, o homem é ausente mas se encontra permeando-a toda –, e da afecção para o afecto – o devir pertencente ao humano, mas caracterizado como não humano, encontrado na zona de indiscernibilidade entre humano e animal –, tornamo-nos mundo, confundimo-nos com ele

2 Deleuze & Guattari, 2004, p. 217.

3 Woolf, 1953, p. 139.

para conservar tal momento para não passar. Contemplamos o mundo sendo ele também, tudo é devir e visão.

[...] o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto [...]. A arte é a linguagem das sensações que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensação que fazem as vezes de linguagem. O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar [...]. O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião. (Deleuze e Guattari, 2004, p. 227-228).

Virginia Woolf nos fornece uma seguinte visão – ou percepto – como abertura do conto. O movimento do jardim, os variados elementos constitutivos de uma paisagem são descritos com o objetivo de capturar uma paisagem vibrante que constitui um cosmos em devir que desde o primeiro parágrafo apresenta sua potência de mudança:

Do canteiro de flores em forma oval erguia-se talvez uma centena de talos que no meio da ascensão se alargavam em folhas em forma de coração ou de língua e se desfraldavam na ponta em pétalas vermelhas ou azuis ou amarelas com manchas de outra cor a marcá-las na superfície; e da obscuridade do colo, vermelha, azul ou amarela, emergia uma haste reta, coberta de pó dourado e rombuda na ponta. As pétalas eram suficientemente volumosas para serem sopradas pela brisa de verão e, quando se moviam, as luzes vermelhas, azuis e amarelas passavam umas sobre as outras, lançando em dois dedos da terra escura por baixo uma pequena mancha de coloração intrincada (Woolf, 2009, p. 115).

As luzes pintadas por Woolf, saturadas e propensas à mistura e difusão ao longo do espaço fornece-nos um tipo de percepto pois, apesar de Kew Gardens ser um local real, jardim em Londres, a autora nos apresenta um tipo de descrição e experiência nunca vivido, um modo de capturar o jardim em movimentos que se sobrepõem e se interferem, como dizem Deleuze e Guattari: “[...] o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra”, a autora evocaria então o jardim, assim como Proust, “Combray como jamais foi vivido, como não é nem será vivido” (2004, p. 218).

A autora faz questão de desfazer a cisão entre humano e natureza. Conforme o parágrafo de abertura continua, Woolf nos apresenta um personagem, um caracol que se desloca pelo jardim enquanto acompanhamos os diversos personagens humanos, sendo ele o único que é acompanhado em diferentes momentos. A existência do caracol se coloca também como uma brincadeira entre o que é externo, percepto, e o que é interno, afecto. O caracol não passa de um elemento de ambiente para os humanos que acompanhamos, em geral passa despercebido. Mas a autora nos coloca como espectadores de sua aventura, conferindo-lhe uma importância temática da zona de indiscernibilidade entre humano e animal que é atribuída a outros elementos, ao relacionarem-se de modos singulares com os personagens humanos e os afectos criados⁴, sendo ele ao mesmo tempo força cósmica ou afetado por elas, dependendo apenas da perspectiva seguida. O caracol, como um dos constituintes do jardim, faz parte de um plano de composição sinfônico de elementos plurívocos, polifônicos e contra pontuais⁵ que abre o espaço de *Kew Gardens* em potência de desenquadramento⁶, abrindo seu território apresentado pela autora como conjunto-casa de cada personagem para o cosmos, linhas de fuga que possibilitam a real introjeção de cada personagem humano em relação ao devir externo: “Da endo-sensação à exo-sensação” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 239).

Para melhor entendermos a continuação do conto e do ponto exposto acima, que é retomado nas páginas seguintes conforme cada personagem e os acontecimentos que lhes arremetem, é necessário compreender como Deleuze e Guattari postulam como ocorre a sensação e como ela se desvela em relação à carne, à casa e ao cosmos.

O monumento serve para transmitir ao futuro uma sensação de um acontecimento, encarnando-a, fornecendo-a um corpo, vida e universo que possibilita não a atualização da sensação mas a sua constante retomada. Aqui, Deleuze e Guattari concordam com Proust em sua definição da arte-monumento: o universo erigido pelo monumento ao acontecimento virtual não é ele mesmo atual ou virtual mas sim possível – “o possível como categoria estética” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 230). Através de uma

4 Pode-se argumentar que o caracol, assim como outros elementos do conto, servem como ferramenta-percepto de uma característica do artista posta por Deleuze e Guattari: “É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá” (2004, p. 227).

5 Deleuze e Guattari, 2004, p. 243.

6 Deleuze e Guattari, 2004, p. 239-242.

superioridade ao “vivido”, as “diferenças qualitativas” e os “universos” da arte-monumento engendram “seus próprios limites, seus distanciamentos e suas aproximações, suas constelações, os blocos de sensação que eles fazem rolar” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 230). O acontecimento, realidade do virtual, é uma forma de pensamento-Natureza, postulam os autores, que sobrevoa todos os universos possíveis – isso não confere, no entanto, preexistência de direito do conceito em relação à sensação, esta existe em seu universo possível mesmo sem aquele⁷.

Põe-se então a questão: onde e como acontece a sensação? Pensando enquanto autônomo, o ser da sensação, composto de perceptos e afectos, é “o composto das forças não-humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 236). Dirão os autores: a sensação se revela na carne, devir-animal, vegetal “que monta sob as praias do encarnado” (*Ibid.*, p. 231) de modo delicado, superposição de tons, ou em tons justapostos, na fusão de elementos “como a zona de indiscernibilidade do animal e do homem” (*Ibid.*, p. 231-232), confundindo os limites daquele que sente e o que é sentido. O caos de tons indiscerníveis recebe consistência por um segundo elemento da sensação, a casa: ela fornece uma junção finita de planos infinitos que fornecem à carne uma armadura ao devir incessante que lhe atravessava. É a casa que permite à sensação o poder de, sem suporte, “manter-se em *molduras* autônomas” (*Ibid.*, p. 232). O terceiro elemento da sensação é o universo, ou cosmos. Se apresenta como infinito, como “o único grande plano, o infinito monocromático” (*Ibid.*, p. 233). A carne é habitante de um universo que suporta a casa, sendo toda casa aberta ao universo, possuindo o poder de filtrar as forças cósmicas e torná-las sensíveis, esse processo é como uma passagem do território à desterritorialização⁸, para então um processo de reterritorialização com a evocação daquilo que era insensível:

O vazio colorido, ou antes colorante, já é força [...] Numa palavra, o fundo vibra, se enlaça ou se fende, porque é portador de forças apenas vislumbradas. É o que fazia de início a pintura abstrata: convocar as forças, povoar o fundo com as forças que ele abriga, fazer ver nelas mesmas as forças invisíveis [...] Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir? (Deleuze e Guattari, 2004, p. 234-235).

7 Deleuze e Guattari, 2004, p. 230.

8 Deleuze e Guattari, 2004, p. 233.

Os movimentos do jardim provocam sua mudança, suas linhas de fuga que são como as “forças cósmicas” (*Ibid.*, p. 236). A brisa de verão que acomete o jardim no primeiro parágrafo que faz cair as volumosas pétalas das flores e a luz do sol que as ilumina em seu bamboleio, fazendo com que caísse certa coloração “no dorso liso e acinzentado de uma pedrinha, ou bem nas costas de um caracol, sobre sua concha de veios pardos circulares” (Woolf, 2009, p. 115), é “força de gravitação, de peso, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 235). Percepto que faz sensível o que era insensível, a luz carregada pela brisa de verão desvela-se na carne: “sendo esbatida para cima, desapareceu pelo ar, pelos olhos dos homens e mulheres que andavam em julho por Kew Gardens” (Woolf, 2009, p. 115).

E então nos deparamos com as primeiras personagens humanas que Virginia Woolf nos apresenta: um casal, Eleanor e Simon, caminham pelo jardim com seus filhos, Caroline e Hubert. Simon anda mais a frente à família “talvez inconscientemente, porque queria seguir com seus pensamentos” (*Ibid.*, p. 116), que ele então compartilha com a esposa. O caminhar pelo parque o lembra de quando, há quinze anos, caminhava pelo mesmo chão e sentava-se à beira de um lago com outra mulher, a qual ele pediu em casamento e não fora correspondido. Um louva-a-deus que rondava o então casal o fazia acreditar – como força cósmica de intervenção – que “se ele pousasse lá, naquela folha, a folha larga com uma flor no meio, se o louva-a-deus pousasse ali ela iria dizer ‘Sim’ sem pestanejar” (*Ibid.*). Mas como força de tempo, força de futuro, o louva-a-deus não pousou e permitiu que o momento atual acontecesse, aquela família se formasse. E então Simon pergunta a Eleanor se ela se importa nele pensar sobre esta memória, e se ela mesmo pensa no passado. Ela responde:

Mas por que importaria, Simon? Não pensamos todos nós no passado, num jardim com homens e mulheres sob as árvores? Não são eles o nosso próprio passado, tudo o que resta dele, esses homens e mulheres, esses fantasmas que jazem sob as árvores... nossa felicidade, nossa realidade? (Woolf, 2009, p. 116).

Com a resposta de Eleanor, que passa a contar sua memória no jardim de um beijo em sua nuca “a mãe de todos os meus beijos na vida” (Woolf, 2009, p. 117), a autora explicita o tema de território que é recorrente no conto. À criação de uma memória além da biológica, Deleuze e Guattari atribuem ao primeiro tipo de máquina social, a máquina territorial, responsável por registrar os órgãos do desejo no corpo

e familiarizar o indivíduo à uma terra, um povo, criando uma memória simbólica, uma memória de palavras coletiva que limita e dita como a produção desejanse deve prosseguir⁹. Esses signos, ditando a experiência do mundo a partir dos desejos fornecem uma melodia inicial que contém as regras como os *nomos* musicais que servem de base ou solo para polifonia¹⁰. Entendido o ritornelo como uma repetição periódica de um código, uma casa constituída do caos e aberta às forças cósmicas, processo de diferenciação que nela intervém, a memória simbólica que serve de fundamento, enxergamos o mesmo como agenciamento territorial¹¹. O que nos serve é que o código está sempre sujeito à transcodificação, capacidade de receber e tomar fragmentos de códigos de outras melodias que geram o processo diferenciativo como contraponto, servem de motivo à outra melodia ou ritmo, como a aranha que para fazer sua teia tem código de mosca¹². O monumento que se erige em uma obra de arte não é produto da memória no sentido que nasce de uma celebração ao passado, mas sim da expressividade engendrada pelo ato ritualístico mais habitual, que pode remeter a signos imperceptíveis provenientes de uma memória simbólica coletiva que faz o corpo agarrar-se a uma terra e reconhecê-la, passado que nunca foi presente. Os três momentos misturados ou simultâneos do ritornelo – caos, organização e escape¹³ – são o que fazem o ritornelo ser inteiramente o ser da sensação¹⁴. Com o animal que recorta um território, surge a arte. Funções transformam-se em expressões construtivas. A celebração das qualidades ao invés de apenas retirar causalidades e usos é fruto da formação do sistema casa-território¹⁵. Cada tipo de monumento ritual, desde os iniciais, já é arte, não apenas no manejo de materiais, “mas nas posturas e cores do corpo, nos cantos e gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos (conceito filosófico de território)” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 237-238). Para fazer arte é preciso mais que “as sinestésias em plena carne” (*Ibid.*, p. 238), é o bloco de sensações na casa-território que a esboça e que esta esteja, sob a condição de abrir-se para as forças cósmicas e se lançar “sobre um vetor louco” (*Ibid.*).

9 Deleuze e Guattari, 2011, p. 192-193.

10 Deleuze e Guattari, 1997, p. 102-103

11 *Ibid.*, p. 102.

12 *Ibid.*, p. 104-105.

13 *Ibid.*, p. 102.

14 Deleuze e Guattari, 2004, p. 238.

15 *Ibid.*, p. 237.

A resposta de Eleanor, “Não pensamos todos nós em um passado, num jardim com homens e mulheres sob as árvores?” (Woolf, 2009, p. 116), arranja uma correspondência com a questão da sensação e da contemplação ligadas à memória por Deleuze e Guattari: ao definirem a sensação como vibração contraída¹⁶ que faz conservar o precedente no seguinte, permitindo que o que é lembrado, sendo contraído por e numa “imaginação contemplante”¹⁷, seja atualizado, refletido sobre, são assim como as definidas sensações conservadas em si que são experienciadas pelas personagens de uma nova maneira. Mesmo condicionadas pela casa fornecida pelo jardim, com os códigos passados que ditam certa base melódica, as sensações revisitadas na contemplação nostálgica são vibradas pelas novas forças atuais que transcodificam suas lembranças. Como o velho que Virginia Woolf apresenta que, lançado à um delírio, à um devir-espiritual que o coloca fora da dicotomia real-surreal, mistura elementos materiais e de memória ou imaginação, que ao ser distraído por William (seu acompanhante) com uma flor, “meio confuso, o velho se dobrou e encostou o ouvido nela, como se ouvisse uma voz vindo dali, pois começou a falar sobre as florestas do Uruguai que ele tinha visitado centenas de anos antes em companhia das jovens mais bonitas da Europa” (Woolf, 2009, p. 118-119), readaptando sua lembrança à sua situação atual e fazendo de seu processo contemplativo exterior mais flexível, transformando a função de cheirar a flor em expressão de escutar.

Virginia Woolf parece fazer suas personagens elevarem suas próprias percepções e afecções à perceptos e afectos, conferindo um caráter autoconservador às sensações que elas experimentam e carregam pelo jardim por conta de suas contemplações que atualizam, criam no presente, expressam uma qualidade. A pura contemplação do que procede pode ser vista com os atos da “mulher pesadona” que ouve a “mulher lépida” ditar um jogo de palavras não padronizadas. A primeira para e começa a olhar o canteiro de flores, meditando a ponto de deixar as palavras a fazerem transgredir a opinião daquilo que é percebido ou sentido (território) em um momento de abertura ao cosmos (desterritorialização), que volta em um plano de composição (reterritorialização) povoado pela sensação, que diz à mulher lépida, balançando para frente e para trás como acompanhando o *nomos* musical das palavras, que elas deviam encontrar um lugar para tomar seu chá: “Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação.

16 *Ibid.*, p. 271.

17 *Ibid.*, p. 273.

A sensação preenche o plano de composição, e preenche a si mesma, preenchendo-se com aquilo que ela contempla: ela é *enjoyment, self-enjoyment*. É um sujeito, ou antes um *injecto*” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 272). O plano de composição cria no domínio da arte a possibilidade, desterritorializa conceitos e permite a criação de novas multiplicidades. A contemplação é o primeiro movimento que leva ao plano de composição artístico.

Por fim, como as figuras da arte que “confessam seu ateísmo inocente, seu paganismo” (*Ibid.*, p. 249) e se libertam de um modelo exclusivista entre a sensação que se realiza no material ou o material que entra na sensação, misturando e transicionando constantemente entre estes dois polos, somos introduzidos às últimas personagens, que titubeiam em se conformarem com esse dentro-fora, fora-dentro ainda estranho. O jovem casal, um rapaz e uma moça, se perdem em uma casa que ainda desconhecem o limite, afetando seus sentimentos, suas relações entre eles e com o jardim:

Houve longas pausas entre cada uma dessas observações pronunciadas em vozes inexpressivas e monótonas. De pé na beira do canteiro de flores, o casal se mantinha imóvel, e juntos eles fizeram pressão para enfiar a ponta da sombrinha dela bem fundo na terra mole. Tal ação e o fato de ele ter a mão sobre a dela expressavam de um modo estranho seus respectivos sentimentos, como aquelas palavras curtas e insignificantes expressavam também alguma coisa, palavras com asas curtas para seu corpo prenehe de significado, inadequadas para levá-las longe e assim pousando desajeitadamente nos próprios objetos comuns que as circundavam e que a seu tato eram tão maciças: mas quem sabe (desse modo pensaram eles, ao espetarem a sombrinha na terra) que precipícios não estão ocultos nelas, ou que encostas de gelo não estão brilhando ao sol do outro lado? (Woolf, 2009, p. 120-121).

Ainda presos em um sistema de opinião, o jovem casal restringe o acontecimento de suas sensações no plano material, por mais que desejem gestualmente explorar também aquilo em que o material entra na sensação. A carne de seus corpos, ainda sentindo parte do caos de uma casa mal constituída, que pouco filtra ou seleciona as forças externas e as transforma em forças benevolentes¹⁸, se perdem entre o tocar de mãos e o desejo um com o outro de profundidade. A procura pelo lugar do chá se traduz em vontade de fuga dessa experimentação da endo-sensação à exo-sensação, que resultaria em algo como a experiência espaço-temporal que *Caminhando*

18 Deleuze e Guattari, 2004, p. 236.

de Lygia Clark nos apresenta: a experimentação da fita de Moebius, “uma superfície topológica na qual o extremo de um dos lados continua no avesso do outro, o que os torna indiscerníveis e a superfície, uniface” (Rolnik, 2018, p. 41), um modo de sentir o espaço e tempo que os tornaram indissociáveis mas também não precedentes: “a obra propriamente dita se plasma nessa ação e na experiência que promove, e não no objeto que dela resultaria [...] Em síntese: o vivido dessa perspectiva, o espaço surgiria dos devires das formas que vão sendo criadas na superfície topológica da tira, produtos das ações de cortá-las” (Rolnik, 2018, p. 41-42). Trissie, a moça do casal, se esquece do chá por desejar cada vez mais a experiência do possível nas variações, sintonias e dissonâncias que exprimem as relações e intervenções do interno e externo que o jardim oferece “querendo chegar lá embaixo e depois mais baixo ainda, lembrando-se de orquídeas e groux entre flores silvestres, um pagode chinês e uma ave de crista vermelha; e ele sempre a levá-la” (Woolf, 2009, p. 121).

Conclusão

Kew Gardens de Virginia Woolf é um conto que acompanha o movimento das personagens em relação aos movimentos do jardim. O sistema jardim-casa-território, percebido pelas personagens e afetando-as, abertas às forças cósmicas que intervêm sobre elas, nos demonstra um conto que autora não só erige perceptos e afectos em sua escrita, para aquele que lê, mas parece trabalhar a temática que circunda a discussão acerca da sensação a partir dos próprios acontecimentos dispostos no conto. O jardim posto como um ambiente reconhecível mas propenso à metamorfose é o que o define como um ritornelo. Pensando nos três estados simultâneos do ritornelo (caos, organização e escape), e nele como um agenciamento territorial, sobre sua relação com a arte Deleuze e Guattari escrevem:

Tudo começa por ritornelos, cada um dos quais, como a pequena frase da sonata de Vinteuil, não se compõe apenas em si mesmo, mas com outras sensações variáveis, a de uma passageira desconhecida, a do rosto de Odette, a das folhagens do bosque de Boulogne – e tudo termina, no infinito, no grande Ritornelo, a frase do séptuor em perpétua metamorfose, o canto dos universos, o mundo antes do homem ou depois (Deleuze e Guattari, 2004, p. 244).

Desde o primeiro parágrafo Woolf nos apresenta elementos que são correspondentes ao do ritornelo artístico, o cosmos mutante, a casa-jardim, a carne afetada. Desde a aparição do caracol, que aparece repetidamente

pelo conto, ouvimos o cântico exterior que superpõe e justapõe a melodia formulaica que compõe a base perceptiva e afetiva, metamorfoseando-a de acordo com aquele que percebe e é afetado e o território que ele dispõe. Se a sensação se desvela na carne mas não é ela, a questão do que é cosmos, casa e corpo tornam-se uma questão de perspectiva. Tal questão na realidade perde suas divisórias na elevação da percepção e da afecção a perceptos e afectos, a sensação foge do reino da opinião e reterritorializa-se no plano de composição. Seja na superposição dos tons, como as luzes lançadas pelas flores na brisa de verão, ou pela justaposição do caracol e todos seus encontros com as personagens: o que permanece é que os devires convocados pela autora no conto estabelecem uma zona de indiscernibilidade que está em constante relação com a casa erigida pelas personagens. O caracol é ao mesmo tempo um dos habitantes da casa-jardim, sendo de sua perspectiva os humanos que passam pelo canteiro de flores as forças cósmicas que o força a sempre readaptar seu movimento, e força indiscernível exterior às personagens humanas, sendo agente do jardim-casa ao olho humano. Mas na verdadeira linha de fuga, na capacidade de deixar a sensação preencher, vai-se da endo-sensação à exo-sensação, não em linha reta, mas sempre em trabalho de ritornelo, mistura, transposição, transgressão constante.

No parágrafo de fechamento, Woolf estabelece no passado, no presente e no futuro do jardim as inter relações dos elementos que habitam o território e suas mudanças em um sistema sensível que é carne-casa-cosmos, expondo uma infraestrutura ao afastar o ponto de perspectiva. Os casais que continuam passando pelo canteiro de flores, os animais que podem se moverem ao acaso ou não, as cores e brilhos que afetam os homens e mulheres que passeiam. O calor que fazia no parque obriga os homens e mulheres passeando a se dispersarem para as sombras, pintando uma paisagem não-humana mas com todo o humano nela:

Amarelo e preto, rosa e branco-neve, formas de todas essas cores, homens, mulheres e crianças foram localizadas por um segundo no horizonte e aí, vendo a extensão de amarelo que se abria na grama, eles acenaram e foram à procura de sombra embaixo das árvores, dissolvendo-se como gotas d'água na atmosfera amarela e verde, tingindo-a levemente de vermelho e azul (Woolf, 2009, p. 122).

Pintado o percepto, a autora nos encaminha ao afecto desvelado na carne, com a imagem dos corpos tornados imóveis pelo calor e com suas vozes que “como se fossem chamas a espichar-se dos grossos corpos de cera das velas [...] Vozes sem palavras” (*Ibid.*), que quebravam um aparente silêncio. Silêncio esse inexistente, pois ao fundo se ouvia as forças

cósmicas que maquinam incessantemente um sensível ainda imperceptível, possibilidade, uma contemplação que compreende uma criação passiva¹⁹, Virginia Woolf termina o conto nos relembrando mais uma vez das constantes trocas e misturas que acontecem entre carne, casa e cosmos, como os devires se injetam e caminham na fita de Moebius, ou em outros termos, no interior e exterior que se confundem e transcodificam:

Mas não havia silêncio; o tempo todo os ônibus motorizados viravam suas rodas e mudaram de marcha; como um imenso jogo de caixinhas chinesas, todas em aço trabalhado, dispondo-se incessantemente umas dentro das outras, a cidade murmurava; no topo, vozes gritavam alto e as pétalas de miríades de flores espoucavam suas flores no ar (Woolf, 2009, p. 122).

Kew Gardens é um conto que torna monumento um jardim como ele nunca foi ou será vivido. As visões, sensações fornecidas pela autora são de tal modo que só podem ser vistas desta forma na e pela arte. Como vimos, a arte nasce do animal com um habitat, tornando expressivo o que era funcional. Se Virginia Woolf parece colocar suas personagens em tal posição de elevar percepções e afecções próprias à perceptos e afectos, é também, argumentamos, pois ela expande em seu conto o que poderia ser visto como artístico: “em vez de vagarem ao acaso, as borboletas dançaram umas sobre as outras, formando com suas móveis camadas brancas o contorno de uma coluna de mármore despedaçada sobre as flores mais altas” (Woolf, 2009, p. 122). De mesma forma, aferindo à sensação a definição de composto de forças não-humanas do cosmos e de devires não-humanos do homem²⁰, Deleuze e Guattari expandem a arte por meio da indiscernibilidade e interferência causadas de vibrações sobre vibrações, como o pássaro das florestas chuvosas da Austrália que canta sons próprios e imitados e monta uma cena para si com as folhas viradas²¹. Assim, *Kew Gardens* se mostra uma obra rica de perceptos e afectos, povoando páginas com monumentos que fabulam, reproduzem e refletem ao futuro aquilo que não foi nem será vivido, mas sentido em suas possibilidades, plano de composição que faz a sensação no material e faz o material entrar na sensação: o jardim é a pintura de um passear que é reconhecível mas também caótico, a metamorfose filtrada que da repetição permite a diferenciação.

19 Deleuze e Guattari, 2004, p. 272.

20 *Ibid.*, p. 236.

21 *Ibid.*, p. 238.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1.** São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2.** Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes.** São Paulo: n-1 edições, 2017.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

WOOLF, Virginia. Kew Gardens *In: Contos Completos.* São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WOOLF, Virginia. **A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf.** Michigan: Hogarth Press, 1953.