

TEXTURAS DE VIDA: TERRITÓRIOS SONOROS E NATUROCULTURA EM DERIVA PELOS “KEW GARDENS”

Lauro IGLESIAS QUADRADO*

■ **RESUMO:** Este artigo apresenta uma leitura do conto “Kew Gardens” (1919), de autoria da escritora inglesa Virginia Woolf, levando em conta pressupostos dos estudos sonoros, da crítica literária, da arqueologia da mídia e das humanidades ambientais. Primeiramente, é posto que os Royal Botanic Gardens, Kew, jardins botânicos e micrológicos em Londres que dão nome ao conto e que remontam a expedições coloniais e imperialistas britânicas, aparecem como palco histórico para experimentações sociais e, através de sua ficcionalização nas mãos de Woolf, literárias. Este trabalho postula, apoiado em Haraway (2008) e Puig de la Bellacasa (2010), que a narradora de Woolf edita a representação de uma naturocultura das primeiras décadas do século XX, ao justapor sem distinção seres vivos à ruidosa presença do maquinário industrial humano, por meio de uma perspectiva narrativa em movimento que aproxima e distancia os transeuntes em deriva dos habitantes não-humanos que ali vivem. Por fim, propõe-se uma análise da construção formal do texto ficcional por meio da leitura atenta de passagens de “Kew Gardens” com amparo na arqueologia da mídia de Ernst (2016) e Kittler (2019) e nas noções de politextura sonora e literária, de Cuddy-Keane (2000) e de territórios performativos, de Despret (2022).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. Arqueologia da mídia. Naturocultura. Território. Estudos sonoros.

“Sitting in an English garden waiting for the sun
If the sun don’t come, you get a tan
From standing in the English rain”

The Beatles, “I am the Walrus” (1967, fx. 6)

O conto “Kew Gardens” apresenta muitos dos elementos do marcante estilo literário de Virginia Woolf. A obra, que faz parte do período de começo de sua

* UFBA – Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Salvador – BA – Brasil. 40170-115 – lauroiq@gmail.com

produção escrita, foi o seu segundo texto ficcional publicado na Hogarth Press, editora administrada pela própria Virginia em parceria com Leonard Woolf – depois de uma primeira aparição individual em 1919, o manuscrito eventualmente foi incluído na coletânea ampliada de contos da autora, *Monday or Tuesday*, de 1921. Em “Kew Gardens” já é possível perceber, mesmo em um momento tão inicial da carreira de Woolf como ficcionista, características do tecido textual que irão marcar definitivamente o reconhecimento do estilo e da experiência de leitura da autora de romances como *Mrs. Dalloway* (1925) e *To the lighthouse* (1927). Dentre outros fatores, ressalta-se a narração fragmentada marcada pelos movimentos em discurso indireto livre, pela presença de uma percepção sensorial acentuada, pelo realce a diálogos entrecortados a estímulos externos às conversas das personagens principais, pelas aproximações e pelos distanciamentos da narração de seus sujeitos narrados.

O título do conto é um empréstimo direto do nome dos jardins botânicos e micológicos atualmente chamados de Royal Botanic Gardens, Kew (em seu nome oficial, também referidos pela sigla RBG Kew mas, popularmente, sempre como Kew Gardens), criados no ano de 1759 na cidade de Londres. Os Kew Gardens abrigam uma coleção imensa e diversa de materiais adquiridos e trazidos de diversas partes do globo, catalogados e exibidos para o público em geral, que atinge marcas de altos números de visitação tanto de londrinos quanto de turistas internacionais. De maneira muito semelhante a outros espaços como museus e fundações culturais que se propõem à representação de acervos globais de objetos diversos, o local carrega consigo a marca dos séculos da empresa colonial do Reino Unido – o British Museum, um dos expoentes mundiais desta prática, dista somente quinze quilômetros dos RBG Kew. Os Kew Gardens exibem, além do acervo botânico e micológico local, achados e experimentos oriundos de expedições ultramarinas de seus pesquisadores e exploradores, muitas delas indissociáveis do expansionismo imperialista britânico, o que imbrica a história dos jardins a significantes movimentações e acontecimentos marcantes da política do país¹.

Aos visitantes dos parques, próximos ao coração da metrópole histórica, os itens são organizados e apresentados na grande variedade de sua coleção, exposta àqueles que por ali passam. Muito por conta de sua posição híbrida, que ocupa um lugar entre a cidade e o bosque, entre o natural e o industrial, historicamente os Kew Gardens se convertem também em um espaço simbólico, propício a testes e propostas que acompanham seus tempos. O lugar acaba servindo seguidamente

¹ Em 2021, a administração dos Kew Gardens lança um manifesto chamado *Our manifesto for change 2021-2030*. No texto, a instituição indica que sinalizará o papel exercido por determinadas plantas, presentes no acervo dos jardins, no tráfico transatlântico de escravizados e na violência dos processos de colonização de expansão do império britânico. Nota-se a atenção dada à vegetação que dá origem a materiais financiadores do processo de escravização histórico, como a cana-de-açúcar, a borracha e o algodão (ver Royal Botanic Gardens, 2021).

como laboratório para práticas sociais de integração e de câmbio de costumes, além de funcionar também como local de experimentação para tecnologias diversas: comunicacionais, bélicas, artísticas.

Em 2019, os RBG Kew publicam em sua página oficial na internet um inventário de acontecimentos curiosos que se desenrolaram por lá em seus três séculos de história. O texto, assinado por Katie Avis-Riordan, ressalta como os jardins estiveram envolvidos com eventos sociais e políticos significativos. Nos terrenos Kew já se vivenciaram acidentes aéreos, incêndios provocados por sufragistas, censura a comportamentos festivos, testes de munição, bombardeios em guerras. Mesmo que tomados anacronicamente (alguns eventos aconteceram depois da publicação do conto “Kew Gardens”), os temas mencionados são woolfianos por excelência. Os leitores de Virginia Woolf reconhecem na obra da autora a recorrente menção a temas relativos à mescla do impacto social, tecnológico e sensorial da guerra com o desafio à afirmação da rigidez de papéis de gênero, fazendo com que, por parte da escritora, a aproximação e o interesse artístico pelo espaço não sejam accidentais.

É na justaposição da proximidade da urbe com um ambiente que convida a um contato com a natureza como seu principal atrativo que acontecem os movimentos narrativos do texto de Woolf. As caminhadas em deriva de seus personagens humanos carregam consigo os motivos centrais do conto. A transiência dos personagens, que aproveitam o dia de verão no parque em movimentos aparentemente casuais (e não causais entre si), possibilita uma simultânea experiência de acompanhamento e fuga de seus conflitos e impressões. Nas palavras da pesquisadora Melba Cuddy-Keane (2000, p. 82), “Kew Gardens” se revela como “*a sketch about voices—voices of people we see before we can hear what they are saying, voices which pass out of earshot before the conversations are over*”². A montagem da narração acontece, com o apelo sensorial do local, através dos deslocamentos no espaço dos jardins e de uma atenção passageira a detalhes de presenças de vida bastante distintas, seja pelo soar das vozes ou por imagens visuais carregadas de sensações.

Sigamos a uma leitura atenta de uma cena construída pela narração do conto: “Que calor fazia! Estava tão quente que até o tordo preferiu ir pular à sombra das flores, com longas pausas entre um movimento e o seguinte, como um passarinho mecânico; (...) e no zumbido do aeroplano a voz do céu de verão murmurava sua alma impetuosa” (p. 293). Aqui a narradora de Woolf aproxima indiscriminadamente elementos naturais (o clima, os seres vivos) da produção industrial da época (um possível “passarinho mecânico”, um avião). A passagem exemplifica o postulado do parágrafo anterior, presentificando a configuração do espaço que passa a superar

² “[U]ma esquete sobre vozes – vozes de pessoas que vemos antes de ouvir o que estão dizendo, vozes que desaparecem antes que as conversas terminem”. Todas as traduções de citações apresentadas em notas de rodapé são de autoria do autor deste artigo.

as distinções historicamente feitas entre natureza, de fundo biológico, geológico e não humano (sobretudo em uma concepção industrial da ação do homem), e cultura, de criação humana em um sentido primordialmente ligado a artefatos técnicos e de utilidade definida (principalmente no âmbito urbano).

Autoras como María Puig de la Bellacasa e Donna Haraway, investigadoras das humanidades ambientais, sustentam já como ponto de partida de suas obras o esmaecimento das fronteiras tradicionais entre natureza e cultura (ou o que seria tido como natural/não natural), quando as amalgamam no termo naturocultura³. Puig de la Bellacasa (2010) vê nas naturoculturas uma “*cosmology that affirms the breaking down of boundaries of the technological and the organic as well as the animal and the human – whether this is considered to be a historical phenomenon, an ontological shift and/or a political intervention*”⁴ (p. 157). Conceitualmente, Haraway (2008) aponta para uma visão de uma experiência naturocultural composta por “*articulated lenses from many kinds of coordinated, agential zoons – that is, the machinic, human, and animal beings whose historically situated infoldings are the flesh of contemporary naturecultures*”⁵ (p. 261).

“Kew Gardens” confia seu efeito de impressão no leitor à narração de formas de percepção e modos de vida em territórios naturoculturais conforme os postulados acima, coabitados por máquinas, humanos e animais não humanos. Essas formas de habitação no espaço ficcional se manifestam em uma convivência interespécie, guiada por agentes articulados em interligações mais ou menos explícitas entre si. Nessa linha, a narradora de Woolf atua como uma espécie de montadora cinematográfica, ao editar o movimento pormenorizado ou distanciado (sua câmera em *zoom in* e *zoom out*, ou em *travelling*) do que pode ser acompanhado pelo espectador-leitor. Se, no entanto, o apelo visual das cenas narradas parece ocupar inicialmente a centralidade do que se apresenta no conto, está na experiência auditiva e na maneira como os sons são percebidos literariamente a tônica da proposta de acompanhamento do que se passa no espaço ficcional.

Melba Cuddy-Keane ressalta também que Virginia Woolf apresenta, em sua produção nas primeiras décadas do século XX, um tipo de percepção que é

³ Tanto Haraway (2008) quanto Puig de la Bellacasa (2010) escrevem originalmente com a expressão inglesa “*natureculture*”. A tradução proposta aqui, “naturocultura”, é apresentada pelo autor deste artigo como a que funciona de maneira mais satisfatória em língua portuguesa. A escolha de tradução se une à opção feita pela pesquisadora Azucena Castro (2023) em seu livro *Futuros multiespecie*, que a traduziu da mesma forma para o espanhol, e que influencia na decisão do autor.

⁴ “[C]osmologia que afirma a ruptura das fronteiras entre o tecnológico e o orgânico, bem como entre o animal e o humano – seja isso considerado um fenômeno histórico, uma mudança ontológica e/ou uma intervenção política”.

⁵ “[L]entes articuladas a partir de muitos tipos de zoonos coordenados e agenciais – ou seja, os seres maquinicos, humanos e animais cujas dobras historicamente situadas são a carne das naturoculturas contemporâneas”.

característico pelo estímulo das novas tecnologias sonoras da época, que trouxeram a até então inédita possibilidade da reprodução e da circulação de sons gravados em quantidades significativas, por meio de gramofones e outros aparelhos sonoros. No entanto, é interessante afastar-se do que poderia parecer uma leitura demasiadamente atrelada ao momento de criação e publicação de “Kew Gardens”, que o reduziria estritamente a uma espécie de documento de sua época, em contexto específico que não teria semelhança com outros momentos da história. Dessa forma, o conto pode ser interpretado como um exercício de ficção de abordagem atemporal. Com apoio anacrônico nos pesquisadores e compositores musicais do meio do século XX John Cage e Pierre Schaeffer, criadores de algumas décadas posteriores ao texto de Woolf analisado, Cuddy-Keane (2000, p. 71, p. 84) percebe em Woolf uma prática por ela chamada de “auscultação” de elementos de uma “politextura sonora integrada”, que se alterna entre ruídos mecânicos e naturais. Sobretudo, a investigadora reforça o caráter de simultaneidade da vivência sensorial inerente à expansão urbana do começo de século, o que resulta na difusão dos sons de maneira espacialmente não ordenada. Nas texturas sonoras de “Kew Gardens”, a naturocultura se manifesta de forma que “[t]he garden and the city, the human, natural, and mechanical, are noted together in a comprehensive environmental soundscape”⁶ (Cuddy-Keane, 2000, p. 84).

A politextura sonora como conceito reforça a posição do ouvinte, tanto em termos acidentais quanto intencionais, e não em algum sinal sonoro específico. Daí a ideia de multiplicidades de texturas: o que é ouvido pela narradora e pelas personagens de “Kew Gardens” remete a diversos estímulos auditivos, alargando a possibilidade de significado dos sinais sonoros, e quem compõe e monta a linha associativa entre eles é, em grande parte, o leitor. Eis o auscultar: a escuta é sempre um ato receptivo, porém analítico e atento. Este arranjo é característico da composição textual de Virginia Woolf – e que pode ser facilmente encontrado na produção posterior da autora.

Salientando o caráter excepcional da prática de montagem textual da escritora britânica, voltemos a Cuddy-Keane (2000, p. 84-85): “*it is unusual in narrative where the auscultator generally follows the moving action*”⁷. Nessa linha, percebe-se que a organização composicional do conto faz aproximar suas discussões sociais e tecnológicas de maneira orgânica e intrincada, quando a simultaneidade de sonoridades se converte em simultaneidade de experiências de vida. Como caso exemplar, há a menção a fantasmas e espíritos como motivo narrativo recorrente, o que acaba por avizinhar figuras distintas. A primeira referência acontece em uma conversa entre as personagens Eleanor e Simon, quando é apresentada uma proposta de abordagem do tempo como uma formação simultânea, não linear:

⁶ “O jardim e a cidade, o humano, o natural e o mecânico são pautados juntos, em uma abrangente paisagem sonora ambiental”.

⁷ “[É] incomum na narrativa que o auscultador geralmente acompanhe a ação em movimento”.

‘Você às vezes pensa no passado, Eleanor? (...) Importa-lhe que eu pense no passado?’

‘Mas por que importaria, Simon? Não pensamos todos 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, 2015, p. 209-221).

Alguns parágrafos depois, o tema é retomado. Dois personagens masculinos, um mais novo e outro mais velho, conversam:

[William] Estava falando sobre espíritos – os espíritos dos mortos que, segundo ele, neste exato momento lhe contavam as mais variadas e estranhas coisas sobre suas experiências no Céu. (...)

‘Trata-se de uma pequena bateria elétrica, com uma capa de borracha para isolar o fio – isolar? – insular? – bem, vamos deixar de lado os detalhes, não adianta entrar em detalhes que não seriam entendidos -, e a maquininha, em suma, fica em qualquer lugar conveniente à cabeceira da cama, digamos, sobre uma mesinha de mogno, de bom gosto. Sendo todos os preparativos corretamente executados por trabalhadores dirigidos por mim, a viúva encosta o ouvido ali e convoca o espírito por sinal, como combinado. Mulheres! Viúvas! Mulheres de preto...’ (Woolf, 2015, p. 233-245)

O personagem William se refere (com seu ineditismo reforçado pela falta de acuidade de linguagem que seja plenamente capaz de retratar o seu funcionamento por parte de seu relator) a algum aparato não facilmente identificável de reprodução sonora da época, e também à experiência de audição da voz de pessoas já mortas, que se torna possível graças às possibilidades de gravação que revolucionam a vivência acústica da época. Em comum entre as falas de William e de Eleanor citadas acima, há a relação de quebra de hierarquias sequenciais e causais entre presente, passado e futuro, com a percepção da sensação de temporalidades simultâneas. Jonathan Sterne (2003, p. 1), nome incontornável dos estudos sonoros (*sound studies*), em seu livro *The audible past*, relembra o caráter fantasmagórico historicamente atribuído à experiência com sons: “*Before the invention of sound-reproduction technologies, we are told, sound withered away. It existed only as it went out of existence*”⁸. No entanto, o que é trazido por Woolf é justamente a presentificação do espírito através do som: é a viúva que encosta seu ouvido e, ao ouvir a reprodução da voz gravada dos mortos, consegue comunicação com um

⁸ “Antes da invenção das tecnologias de reprodução de som, segundo nos dizem, o som desaparecia. Ele existia apenas à medida que deixava de existir.”

ente imaterial. O que William narra dá sequência ao que fora posto por Eleanor: o passado é um fantasma que media a realidade, a felicidade; textura de vida.

A leitura da relação nada linear com a experiência com o tempo, tanto na questão midiática quanto na vivência subjetiva, encontra benefício na obra de estudiosos do que vem sido tratado nas últimas décadas como arqueologia da mídia (*media archaeology*). Com base no projeto epistemológico de arqueologia do conhecimento de Michel Foucault, os pesquisadores do campo vêm se manifestando abertamente contra a organização dos estudos da mídia como uma linha reta e contínua de avanços, que tomaria forma de uma história causal de sucessos e fracassos técnicos e sociais, que reproduziria a lógica de mercado de imposição de inovação e renovação. Anthony Enns (2016, p. xviii), investigador da área, se refere à abordagem arqueológica da mídia como um “*Foucauldian method of critiquing the discourse of history*”⁹. Indo adiante, o autor Wolfgang Ernst (2016, p. 44) valoriza a importância da experiência com o tempo como medição técnica e/ou percepção humana, em uma “cronopoética” que funciona histórica e culturalmente, como “*symbolic ordering of time*”¹⁰. Ernst (2022, p. 51) afirma que “[m]edia archaeology more radically breaks out of the hermeneutic circle in favor of an analysis of the non-discursive techno-processual event itself”¹¹, destacando as múltiplas possibilidades que decorrem do próprio evento midiático, seja ele qual for.

Nesse sentido, a conhecida suposição do crítico literário e teórico da mídia Friedrich A. Kittler, em seu livro seminal *Gramofone, filme, typewriter* [1986], de que as mídias funcionam como agentes arquivistas da determinação de uma situação cultural (ver Kittler, 2019), abre caminho para uma compreensão mais ampla de outros arqueólogos da mídia sobre uma mudança na abordagem das formas rígidas de sequencialidade. Na mesma linha, Ernst (ver 2016) aborda as mídias como expansões de possibilidades técnicas e orgânicas, fornecendo assim uma premissa sustentada de que as pessoas também são expansões midiáticas orgânicas. Dessa forma os arquivos históricos desafiariam o discurso linear sequencial tanto do próprio tempo quanto dos fatos e eventos e de seu significado em diversificadas formas de naturocultura.

Voltando a “Kew Gardens”: Virginia Woolf convida a uma experiência ativa de leitura que considera o potencial criativo nela envolvido – o de preenchimento das cenas implícitas ou aparentemente inacabadas, dos fragmentos de vida apresentados no conto. Muito já foi escrito sobre a recepção e o público das obras literárias, mas é de especial relevância para este artigo o que Kittler (2019, p. 75)

⁹ “Método foucaultiano de crítica do discurso da história”.

¹⁰ “[O]rdenação simbólica do tempo”.

¹¹ “A arqueologia da mídia rompe mais radicalmente com o círculo hermenêutico em favor de uma análise do próprio evento tecnológico-processual não discursivo”.

diz sobre a justaposição dos atos de escrever e ler: “Na era das mídias, o escritor é mais fascinado pelas superações técnicas de leitura do que as da escrita”. Isto posto, o que Woolf realiza a torna próxima da tríade kittleriana apresentada a seguir, cuja base está na terminologia da psicanálise de Jacques Lacan. Os estudiosos da mídia Adalberto Müller e Erick Felinto (2019, p. 11), ao comentarem as propostas do teórico alemão, reconhecem o processo de criação e recepção em três tecnologias midiáticas específicas, e já mencionadas neste artigo: “o ‘gramofone’ registra e manipula o real, o ‘filme’ reinventa o Imaginário na mesma medida que se submete a ele, e a ‘typewriter’ não deixa de introduzir (e de ser penetrada por) o simbólico nas novas formas de escrita”. Os três domínios de representação e da experiência conectam-se às tecnologias de gravação, movimento e criação de narrativas. O resultado dessa prática híbrida de leitura e escrita é, em Woolf, uma obra literária transmídia que se desenvolve em um conto que aproxima os processos criativos humanos e técnicos em sua própria estrutura.

Com o gramofone literário em mente, é possível ir além quando são retomadas também as questões sonoras: em *A afinação do mundo* [1977], livro central para o estabelecimento dos estudos do som como uma área de investigação, o autor Murray Schafer imprime o conceito de paisagem sonora como base fundamental para as conversas sobre quaisquer sonoridades. Segundo o pesquisador, “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico” (Schafer, 2011, p. 23), o que pode contemplar culturas sonoras diversificadas. Segundo Schafer (2011, p. 71), a paisagem sonora pode ter características sistemáticas quando analisada pela apresentação ou não de perspectiva (é de nota aqui que Schafer toma de empréstimo mais outro termo da história da arte, da pintura: depois da paisagem, agora temos a perspectiva). Na paisagem sonora “*hi-fi*”, com emissores de som bem definidos e identificáveis, “há perspectiva – figura e fundo”; já na “*lo-fi*”, “perde-se a perspectiva. Na esquina de uma rua, no centro de uma cidade moderna, não há distância, há somente presença. Há fala cruzada em todos os canais” (Schafer, 2011, p. 72).

Ainda com Schafer, recorda-se que a simultaneidade de sinais da experiência da modernidade urbana resulta em um índice de ruído maior do que aquele de informação. Poder-se-ia então afirmar que a paisagem sonora *lo-fi* seria aquilo registrado pelos recortes de narração de Virginia Woolf no espaço dos Kew Gardens. No entanto, o que é trazido no conto vai além da discussão um tanto engessada proposta por Schafer em sua insistência com a identificação dos pontos de fuga da pintura ocidental canônica, e no caráter prescritivo adotado por tal prática. Se Woolf reconhece, por meio de sua narradora, que “na atual paisagem sonora *lo-fi*, a razão sinal/ruído é de um por um, e já não é possível saber o que deve ser ouvido” (Schafer, 2011, p. 107), há também aí um potencial imenso de criação e de atuações sociais e performáticas.

E assim, epistemologicamente, propõe-se uma mudança de postura de escuta e de seu registro acústico-literário: da paisagem ao território. A filósofa da ciência

Vinciane Despret (2022, p. 52), em seu livro *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*, aponta que “el territorio crea modos de atención particulares: todo está territorializado, tanto quien recibe los mensajes como quien los emite. Se entra de concierto en un nuevo tipo de código”¹². Despret resalta que há uma troca constante de comunicação e informação entre emissores no que ela reconhece como território, o que coincide com a ruptura da centralidade de sujeitos e receptores e de suas agências, contrário ao que convencionalmente é chamado de paisagem, termo vinculado à prática artística subjugada ao olhar e ao recorte do autor como individualidade marcada. Como já demonstrado nas citações a passagens do conto, a montagem textual sonora de “Kew Gardens” é permeada pela incidência de diversos fatores capazes de desencadear reações à narradora, às personagens à deriva, e aos elementos não humanos também emissores e receptores.

Com isso, o que poderia ser lido como uma paisagem sonora *lo-fi*, cheia de ruído e suposta falta de informação, torna-se um território, segundo Despret. Indo além, ao encontro do interesse deste artigo: um território sonoro. Em uma imagem importante, pois estabelece diálogo com elementos citados no conto de Woolf (lembremos do “pássaro mecânico” justaposto à figura do “aeroplano” na citação trazida algumas páginas acima), a filósofa fala da importância da performatividade sonora, do canto, para a própria existência de uma possibilidade territorial para os pássaros. Ao estudar minuciosamente os movimentos ornitológicos, Despret (2022, p. 52; destaque da autora) encontra um “comportamiento territorial [que] es ante todo un comportamiento expresivo. El territorio es materia de expresión”, feito de “intenciones espectaculares”¹³.

Intenções espetaculares: curiosa formulação. Se inicialmente contraintuitiva às leituras que valorizam os elementos mais sutis da prosa impressionista de Woolf, alternativamente encontra ecos históricos no espaço dos RBG Kew, certamente refletidos no desenrolar do tecido literário e do interesse de sua autora. Tudo no lugar remete a comportamentos expressivos e a possibilidades de alguma forma de espetáculo: a organização das espécies, a variedade do acervo, a multiplicidade das formas de vida (não humanas e humanas), a proximidade de jardins nativos a uma enorme capital imperial. O assombro da guerra, que aparece mencionada no conto como matéria de inquietude e desamparo emocional – “agora, com esta guerra, os temas espirituais estão rolando entre as colinas como um trovão” (Woolf, 2015, p. 233-245) – aproxima o espaço de lazer urbano do histórico bélico inerente ao Reino Unido em sua vasta história de conflitos armados. E os jardins são mais uma representação, em microcosmo, da naturocultura do país.

¹² “[O] território cria modos de atenção particulares: tudo está territorializado, tanto quem recebe as mensagens como quem as emite. Entra-se, em acordo, em um novo tipo de código”.

¹³ “[C]omportamento territorial [que] é, acima de tudo, um comportamento expressivo. O território é matéria de expressão”, feito de “intenções espetaculares”.

Tornando ao amparo dado por Melba Cuddy-Keane: ao se ocupar da representação sonora politextural, Woolf reconhece, na montagem da relação espacial das cenas do conto e na produção de presença daqueles que dele fazem parte, uma espécie de organismo vivo que é ocupado por aqueles que ali coabitam. Nas cenas de “Kew Gardens” presentifica-se a soma, a contribuição no reconhecimento da adição de texturas de vida, reiterando a afirmação do território sonoro. Novamente com Despret (2022, p. 35; destaque da autora):

*Si hay territorios que dependen de ser cantados, o más precisamente, que **solo dependen** de ser cantados, si hay territorios que dependen de ser marcados por simulacros de presencia, territorios que devienen cuerpos y cuerpos que se extienden a lugares de vida, si hay lugares de vida que devienen cantos o cantos que crean un sitio, si hay potencias del sonido y potencias de olores, hay sin ninguna duda gran cantidad de modos de ser del habitar; que multiplican los mundos¹⁴.*

Vinciane Despret reconhece na complexidade das possibilidades de manifestação de presença, e nos diversos movimentos de vida, uma instalação do território como código de convivência. A filósofa ainda menciona que, com os territórios, “cuando se opera un pasaje demasiado rápido de los animales a los humanos, se termine atribuyéndoles a los primeros nuestra concepción del territorio como propiedad. Se trata de multiplicar los mundos, no de reducirlos a los nuestros”¹⁵ (Despret, 2022, p. 36).

Encaminha-se a finalização desta argumentação com a união dos elementos apresentados neste artigo através da menção ao pesquisador Michael Goddard (2014, p. 2), que nos diz que a arqueologia da mídia direcionou sua “attention to the material ecologies of human, non-human and machinic entities, the inorganic, organic and (...) geological strata that underlie technical media systems and networks”¹⁶. Assim incorremos na multiplicação de mundos e no reconhecimento de territórios naturoculturais que respondem por práticas artísticas e comunicacionais

¹⁴ “Se existem territórios que dependem de serem cantados, ou mais precisamente, que **dependem apenas** de serem cantados, se existem territórios que dependem de serem marcados por simulacros de presença, territórios que se tornam corpos e corpos que se estendem a lugares de vida, se existem lugares de vida que se tornam cantos ou cantos que criam um lugar, se existem potências do som e potências dos cheiros, há, sem dúvida, uma grande quantidade de modos de ser do habitar, que multiplicam os mundos”.

¹⁵ “Quando se faz uma transição muito rápida dos animais para os seres humanos, acaba-se atribuindo aos primeiros nossa concepção do território como propriedade. Trata-se de multiplicar os mundos, não de reduzi-los aos nossos”.

¹⁶ “[A]tenção às ecologias materiais das entidades humanas, não humanas e mecânicas, aos estratos inorgânicos, orgânicos e (...) geológicos que sustentam os sistemas e redes técnicos das mídias”.

tanto na obra de Virginia Woolf quanto em vivências contemporâneas já no século XXI.

Sons de pessoas conversando, um caracol em uma travessia, pássaros se movendo, vento, avião, ruídos de motores e trocas de marcha de veículos, maquinário industrial em geral; enfim, o burburinho da cidade sobreposto e em diálogo com a vivência acústica, e sensorial como um todo, dos jardins botânicos. Os sons do mundo naturocultural percebidos, gravados, editados e montados textualmente pela narradora de “Kew Gardens” reforçam a percepção da virada de século que toma as tecnologias industriais como ponte entre a subjetividade e o coletivo. E Virginia Woolf, através do recurso recorrente do trato das politexturas sonoras em seu texto literário, assim representa a diversidade de texturas de vida.

IGLESIAS QUADRADO, L. *Textures of life: drifting sound territories and natureculture at “Kew Gardens”*. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 313-325, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** This article presents a reading of the short story “Kew Gardens” (1919), written by English author Virginia Woolf, taking into account assumptions from sound studies, literary criticism, and environmental humanities. Firstly, it is argued that the Kew Royal Botanic Gardens, botanical and mycological gardens in London that give the story its name and date back to British colonial and imperialist expeditions, appear as a historical stage for social experiments and, through their fictionalization in Woolf’s hands, literary ones. This work assumes, supported by Haraway (2008) and Puig de la Bellacasa (2010), that Woolf’s narrator edits the representation of a natureculture of the early decades of the twentieth century by juxtaposing living beings with the noisy industrial presence of human machinery without distinction, through a moving narrative perspective that brings together and distances drifting strollers from the non-human inhabitants who live there. Finally, we propose an analysis of the formal construction of the fictional text through close reading of excerpts with the support of media archaeology concepts by Ernst (2016) and Kittler (2019) based on the notions of polytextural sounds and literature, by Cuddy-Keane (2000), and performative territories, by Despret (2022).

■ **KEYWORDS:** Virginia Woolf. Media archaeology. Natureculture. Territory. Sound studies.

REFERÊNCIAS

AVIS-RIORDAN, Katie. Surprising historical facts about Kew Gardens. **Royal Botanic Gardens, Kew**, Londres, 17 julho 2019. Disponível em: <https://www.kew.org/read-and-watch/kew-gardens-surprising-historical-facts>. Acesso em: 10 setembro 2025.

- CASTRO, Azucena. Introducción. In: _____ (org.). **Futuros multiespecie**: prácticas vinculantes para un planeta en emergencia. Estocolmo: Bartlebooth, 2023. p. 15-30.
- CUDDY-KEANE, Melba. Virginia Woolf, sound technologies, and the new aurality. In: CAUGHIE, Pamela L. (org.). **Virginia Woolf in the age of mechanical reproduction**. Nova York: Garland, 2000. p. 69-96.
- DESPRET, Vinciane. **Habitar como un pájaro**: modos de hacer y pensar los territorios. Tradução de Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2022.
- ENNS, Anthony. Media history versus media archaeology: German media theory and Wolfgang Ernst's *Chronopoetics*. In: Ernst, Wolfgang. **Chronopoetics**: the temporal being and operativity of technological media. Londres e Nova York: Rowman & Littlefield International, 2016.
- ERNST, Wolfgang. **Chronopoetics**: the temporal being and operativity of technological media. Londres e Nova York: Rowman & Littlefield International, 2016.
- _____. Micro-drama / techno-trauma: Between theatre as cultural form and true media theatre. In: RAPCSAK, Balazs; NIXON, Mark; SCHWEIGHAUSER, Philipp (orgs.). **Beckett and Media**. Manchester: Manchester University Press, 2022.
- GODDARD, Michael. Opening up the black boxes: media archaeology, 'anarchaeology' and media materiality. **New Media & Society**, s.l., vol. 17, n. 11, p. 1-16, 2014.
- HARAWAY, Donna J. **When species meet**. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 2008.
- KITTLER, Friedrich A. **Gramofone, filme, typewriter**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores e Daniel Martineschen. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.
- MÜLLER, Adalberto; FELINTO, Erick. Prefácio à edição brasileira. In: KITTLER, Friedrich A. **Gramofone, filme, typewriter**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores e Daniel Martineschen. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.
- PUIG DE LA BELLACASA, María. Ethical doings in naturecultures. **Ethics, place & environment: a journal of philosophy & geography**, Londres, vol. 13, n. 2, p. 151-169, 2010.
- ROYAL BOTANIC GARDENS, Kew. Our manifesto for change 2021-2030. **Royal Botanic Gardens, Kew**, Londres, 2 março 2021. Disponível em: <https://www.kew.org/about-us/press-media/manifesto-for-change-2021>. Acesso em: 10 setembro 2025.
- SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

STERNE, Jonathan. **The audible past**: cultural origins of sound reproduction. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

THE BEATLES. I am the Walrus. In: _____. **Magical Mystery Tour**. Londres: Parlophone, Capitol, 1967. 1 LP. 36'35". fx. 6.

WOOLF, Virginia. Kew Gardens. In: _____. **A marca na parede e outros contos**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 196-304. [livro virtual]

