



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Gabriel Leibold Leite Pinto

Arquiteturas da casa, Poéticas do Lar:

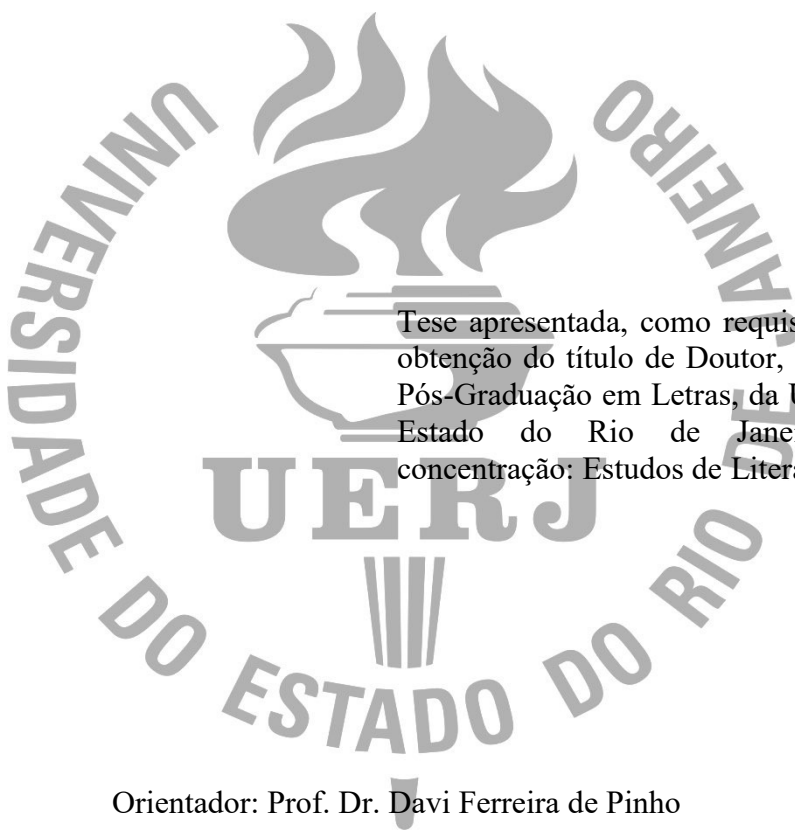
Virginia Woolf, Toni Morrison e Ursula K. Le Guin

Rio de Janeiro

2024

Gabriel Leibold Leite Pinto

**Arquiteturas da casa, Poéticas do Lar:
Virginia Woolf, Toni Morrison e Ursula K. Le Guin**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P659 Pinto, Gabriel Leibold Leite.
 Arquiteturas da casa, poéticas do lar: Virginia Woolf, Toni Morrison e
 Ursula Le Guin / Gabriel Leibold Leite Pinto. – 2024.
 229 f.: il.

 Orientador: Davi Ferreira de Pinho.
 Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
 de Letras.

 1. Literatura – Aspectos sociais – Teses. 2. Woolf, Virginia, 1882-1941 –
 Crítica e interpretação – Teses. 3. Morrison, Toni, 1931-2019 – Crítica e
 interpretação – Teses. 4. Le Guin, Ursula K., 1929-2018 - Crítica e
 interpretação – Teses. 5. Espaço e tempo na literatura - Teses. 6. Metáfora –
 Teses. I. Pinho, Davi. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto
 de Letras. III. Título.

CDU 82.01

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gabriel Leibold Leite Pinto

**Arquiteturas da casa, Poéticas do Lar:
Virginia Woolf, Toni Morrison e Ursula K. Le Guin**

Tese apresentada, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, ao Programa de
Pós-Graduação em Letras, da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração:
Estudos de Literatura.

Aprovado em 18 de outubro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr. Davi Ferreira de Pinho (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Adriana de Souza Jordão Gonçalves
Instituto de Letras – UERJ

Prof^ª. Dra. Isabela Ferreira de Pinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dra. Maria da Conceição Monteiro
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Victor Santiago Sousa
Universidade Federal do Acre

Rio de Janeiro
2024

DEDICATÓRIA

*Para o meu irmão, Felipe,
com quem venho há anos compartilhando lares na ficção*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao Davi — orientador, professor e amigo — com quem as possibilidades aventadas por esta tese se tornaram mais íntimas do que eu pude prever que seriam. Se cheguei levantando poeira e espalhando meus tijolos de ideias sem muito critério pelo chão, você me ajudou a ter a calma “to put the severed parts together”; e isso foi muito.

À professora Maria Conceição, agradeço as aulas, os textos e as conversas que me ensinaram a olhar para o insólito como quem espia a própria alma.

À professora Adriana Jordão, agradeço as páginas e as conversas que me levaram a redescobrir passagens secretas na memória de minhas casas de infância.

Ao professor Victor Santiago, agradeço as trocas e partilhas que, nas mais diversas ocasiões, me ajudaram a trazer para o dia a dia uma pessoa mais leve e mais aberta ao que a vida pudesse ofertar.

À professora Isabela Pinho, agradeço a interlocução que, tanto em aulas como em leituras, me reconduziu à filosofia que se faz vizinha à poesia.

À professora Maria Rita Viana, agradeço a insistência em lembrar da tradução e da preparação do livro como aspectos centrais ao nosso ofício.

À professora Marcela Filizola, agradeço as conversas e reflexões que já nos colocam há anos na vizinhança do pensamento um do outro.

Além disso, agradeço ao Leo, eterno professor e amigo, com quem primeiro aprendi o quanto a literatura e o afeto têm para nos ensinar.

Aos amigos e às amigas com quem a conversa semeada em 2020 cresceu, floriu e hoje deu frutos colhidos e compartilhados entre nós — Fábio Reis, Jéssica Ziegler, Mariana Pivanti, Ana Carolina Guedes, Patrícia Marouvo, Lucas Leite Borba, Eduardo Bittencourt, Douglas Oliveira; sem a amizade de vocês, a universidade teria menos sentido.

Ao meu irmão, Felipe, em quem admiro o desejo de construir para si uma morada leve e aconchegante.

À minha irmã, Marina, em quem vislumbro um futuro por ela desejado começando a germinar.

Ao meu pai e à minha mãe, Sérgio e Monika, com quem lembrei recentemente que conversas difíceis também são capazes de construir novos lares.

Ao meu avô e às minhas avós, com quem descobri que por trás de toda ideia de um lar subsiste a certeza da mudança e a expectativa do cuidado.

À família que ganhei na vida adulta, Cris, Daniel e Mariana, sem o suporte de vocês e o carinho com o Antônio, muitas das páginas desta tese nunca teriam sido escritas.

À minha companheira de vida, Ana, com quem construí, construo e seguirei construindo o lar para onde desejo voltar ao final de cada dia.

Ao meu amado Antônio, com quem me permito enxergar a vida com mais frescor, disposto a inscrever os lares que descobrimos juntos no princípio de nosso idioma íntimo.

Loving one's home is not about being fixed into a place, but rather it is about becoming part of a space where one has expanded one's body, saturating the space with bodily matter: home as overflowing and flowing over.

Sara Ahmed

RESUMO

PINTO, Gabriel Leibold Leite. *Arquiteturas da casa, poéticas do lar: Virginia Woolf, Toni Morrison e Ursula Le Guin*. 2024. 229 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Nesta tese, proponho que a escrita de Virginia Woolf, Toni Morrison, e Ursula Le Guin — fazendo vizinhas a poesia e o pensamento — resgatam, subvertem e/ou reconfiguram estruturas normativas de inteligibilidade cultural a partir do complexo metafórico da “casa”, simultaneamente produzindo lares temporários e/ou duradouros enquanto subtexto nessa escrita. Dessa maneira, a “casa” irá figurar em seus textos enquanto espaço delimitador das fronteiras entre o pertencimento e a marginalidade — ora nos informando acerca das estruturas que materializam essa habitação no centro de uma nação, ora nos revelando as rachaduras e as zonas de indeterminação que a ficção é capaz de abrir a partir da imagem da casa. Isto é, ao nos voltarmos à literatura enquanto modo fundamental para narrar outras possibilidades do elo entre indivíduos coabitando sob um mesmo teto, sob um mesmo espaço, em um mesmo tempo, descobrimos um rico complexo metafórico rondando as margens dessa estrutura e, ocasionalmente, revelando suas fissuras internas, bem como seus vazamentos e vislumbres por meio dos quais podemos enxergar aquilo ou aqueles que foram deixados de fora dela.

Palavras-chave: casa; lar; Virginia Woolf; Toni Morrison; Ursula Le Guin.

ABSTRACT

PINTO, Gabriel Leibold Leite. *Architectures of the house, poetics of home: Virginia Woolf, Toni Morrison and Ursula Le Guin*. 2024. 229 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

In this thesis, I argue that the writings penned by Virginia Woolf, Toni Morrison and Ursula Le Guin — turning poetry and thought into neighbors — rescue, subvert and/or redesign normative structures of cultural intelligibility through the metaphorical complex of the “house”, simultaneously producing temporary and/or long-lasting homes as a subtext in this writing. Thus, the “house” will appear, in their texts, as a space that delimits the boundaries between belonging and staying on the margin – at times informing us about the structures that materialize this dwelling in the center of a nation, at others revealing to us the cracks and zones of indetermination that fiction is capable of opening up through the image of the house. That is, when we turn to literature as a fundamental mode of narrating other possibilities for the link between individuals cohabiting under the same roof, under the same space, at the same time, we discover a rich metaphorical complex prowling around the margins of this structure and, occasionally, revealing its inner fissures, as well as its leaks and glimpses through which we can see those who have been left out of it.

Keywords: house; home; Virginia Woolf; Toni Morrison; Ursula Le Guin.

.

SUMÁRIO

	PARA HABITAR AS CASAS DE WOOLF, MORRISON E LE GUIN: UMA INTRODUÇÃO.....	11
1	MORADORAS DA CASA AO LADO: VIRGINIA WOOLF, TONI MORRISON E URSULA K. LE GUIN	15
1.1	Da arquitetura de certas casas à ideia de um lar	17
1.2	A porta da casa enquanto estrutura e limiar	25
1.3	Sujeitos coabitando o espaço: investigações da “dupla-consciência”	41
1.4	Escrever as casas nas quais habitamos: de ideias sobre gênero literário à coerência narrativa	47
2	VIRGINIA WOOLF – SOBRE LER A CASA COMO ARENA DE COMPROMISSO COMUM	66
2.1	Talland House e Hyde Park Gate: sobre narrar as casas e os lares de infância	78
2.2	<i>Orlando: A Biography</i> – das terras comunais à propriedade inglesa	82
2.3	Virginia e Vanessa nos lugares que as reúnem	89
2.4	Da casa repleta ao quarto vazio – é possível habitar palavras?	103
2.5	Para onde nos conduz o <i>outside</i>?	117
3	NARRAR O MOVIMENTO — A IDEIA DE UM LAR NA FICÇÃO DE TONI MORRISON	118
3.1	Rememoração criativa e a ideia de um lar	129

3.2	Sobre escrever <i>Beloved</i> : As casas da escravização e seus lares subterrâneos	135
3.3	Uma casa erguida sobre escombros caribenhos: o <i>Tar Baby</i> de Morrison	148
3.4	Narrar o movimento: as políticas habitacionais nos Estados Unidos do século XX e o <i>Jazz</i> de Toni Morrison	160
3.5	Quem é livre para pensar em um lar?	179
4	SOBRE HABITAR O CENTRO DE UM MUNDO — UMA LEITURA DE URSULA K. LE GUIN	180
4.1	Tradução como cultura: a teia de idiomas íntimos em <i>The Telling</i>	180
4.2	Descrever os centros de um mundo	191
4.3	Reconhecer o heroísmo, uma tarefa do romance	195
4.4	Pescando na imaginação de escritoras que vieram antes	207
	NAQUELA CASA: UMA CONCLUSÃO	219
	REFERÊNCIAS	223

PARA HABITAR AS CASAS DE WOOLF, MORRISON E LE GUIN: UMA INTRODUÇÃO

Qual imagem figura em sua imaginação quando, nas páginas de um livro, seus olhos encontram a palavra casa ou quarto; porta ou janela; prisão ou refúgio? Quais palavras lhe vêm à mente caso alguém convide a pensar sobre o que significou, ao longo de sua vida, pertencer ou não a um lar? No decorrer das páginas desta tese, gostaria de propor um convite a imaginarmos a linguagem como forma básica de habitar casas vizinhas, cômodos adjacentes. Convido, portanto, à leitura de ficção enquanto uma maneira de habitar as histórias, os pensamentos e os conhecimentos mobilizados pela escrita, pois essa é uma forma de começar a interligar as palavras que escrevo com a esperança de nelas descobrir, com efeito, lares coletivos.

Quão vastos, afinal, podem ser os lares descobertos em atos de linguagem?

Em *A Room of One's Own*, ensaio de 1929 que continua a produzir críticas à proliferação e dominação masculina das formas históricas da literatura, Virginia Woolf afirma o quanto “(...) a book is not made of sentences laid end to end, but *of sentences built*, if an image helps, into arcades or domes. And this shape too has been made by men out of their own needs for their own uses” (Woolf, 1929, p. 70, grifo meu)¹. Consciente das frases justapostas em cada livro como os tijolos da construção histórica de uma vizinhança à qual possamos chamar de nossa, Woolf (de quem Toni Morrison e Ursula K. Le Guin são leitoras) sinaliza os limites de conceder alvarás apenas para este ou aquele tipo de moradia na linguagem.

Escrever, enquanto *construir*, é um ato estético-político de linguagem. Essa parece ser uma ponte sólida entre Woolf e Morrison, a primeira de suas vizinhas nesta tese. No ensaio “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature” (1988), Morrison nos lembra que “Writing is, *after* all, an act of language, its practice. But, *first* of all it is an effort of the will to discover” (Morrison, 2019, p. 182, grifos da autora). É o esforço de descobrir na linguagem enquanto uma espécie de casa as premissas discursivas às quais estamos sujeitos. Uma escrita que assim se constrói, para voltarmos a Woolf, convida quem escreve a elencar instâncias próprias ao seu fazer artístico de modo a transformá-las em cimento da

¹ Uma vez que esta tese se propõe a pensar, entre outras questões, o lugar tenso de habitação da língua inglesa por parte das autoras analisadas, as citações de fontes primárias (Woolf, Morrison e Le Guin) serão reproduzidas em suas línguas maternas. Fontes secundárias (teóricas ou literárias) serão vertidas para o português. As traduções não listadas nas referências são de minha autoria.

estrutura que busca erguer:

The pieces (and only the pieces) are what begin the creative process for me. And the process by which the recollections of these pieces coalesce into a part (and knowing the difference between a piece and a part) is creation. Memory, then, no matter how small the piece remembered, demands my respect, my attention, and my trust. (Morrison, 2019, p. 327)

Confiar, portanto, nos pedaços de sua memória; dar-lhes atenção como às palavras, às frases; estar atenta aos tijolos que compõem cada parede de seus edifícios. Morrison parece dizer que é esse o esforço por trás do ato de escrever. Revelar, em certa medida, a nossa intimidade com tal construção; nossas sutis (ou escancaradas) formas de habitar cada língua a partir do reconhecimento de sua arquitetura como estrutura basilar daquilo que imaginamos.

Dessa maneira, tomando a literatura como arquitetura de nossas respectivas imaginações, essa primeira vizinhança convida a uma segunda, onde Woolf e Morrison se aproximam de Le Guin, moradora de uma espaçonave ancorada em nosso presente. Adentrando o terreno fabricado por essas citações de autoras vizinhas, Le Guin interage com as premissas acima como quem anota sua perspectiva sobre um relato casual, referente a um conto que ela mesma escreveu e publicou em 1970 na revista *Orbit*, sob o título “The End”. Seu comentário prefacia a narrativa, argumentando o motivo de ter alterado o nome original de sua história para o título sob o qual ela é coletada no livro *The Wind’s Twelve Quarters* (1975), “Things”:

(...) I have gone back to it [o título original] because (...) it puts the right emphasis. Things you use; things you possess, and are possessed by; things you build with — bricks, words. You build houses with them, and towns, and causeways. But the buildings fall, the causeways cannot go all the way. There is an abyss, a gap, a last step to be taken. (Le Guin, 1975, p. 161)

A amarração do debate conforme apresentada neste parágrafo de Le Guin não tem por finalidade o seu fechamento, mas antes a devolução do tema para a esfera da conversa. Escrever enquanto construir: um ato de linguagem. A escrita feita de tijolos, palavras, pequenas partes ou peças, cuja estruturação momentaneamente cria algo — essa escrita assume o risco permanente da demolição, ainda que a construção erigida nas páginas de um livro seja belíssima e imponente. Isso ocorre por diversos motivos, dos quais aqui nos cabe destacar tanto o potencial desarmador da própria escrita literária, conscientemente agindo sobre a linguagem enquanto tal, mas também, e principalmente, o fato de que a escrita interage e depende da leitura para se fazer construir. Só se constroem arquiteturas da imaginação quando compreendemos as palavras como contraparte simbólica dos universos de criatividade alheios a nós.

Virginia Woolf, Toni Morrison e Ursula K. Le Guin são autoras profundamente situadas em seus contextos de enunciação, escuta e leitura da língua inglesa. Sendo assim, esta introdução inicia a cena de vizinhança que irei desenvolver ao longo desta tese. Tal cena se dá

para além do fato de Morrison e Le Guin se avizinharem de Woolf por meio da leitura: nos quatro ensaios a seguir, almejo demonstrar como as três artistas promovem paisagens habitacionais suplementares, no sentido elaborado pelo filósofo Jacques Derrida em suas leituras de Jean-Jacques Rousseau no livro *Gramatologia* (1967):

O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude, a *culminação* da presença. Ele cumula e acumula presença. (...) Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. (...) Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. (...) a sua função comum reconhece-se em que: acrescentando-se ou substituindo-se, o suplemento é *exterior*, fora da positividade à qual se ajunta, estranho ao que, para ser por ele substituído, deve ser distinto dele. (Derrida, 2011, p. 177-178, grifos do autor)

Isto é, no recorte ao qual estamos nos atentando, a noção de autorias *suplementares* diz respeito ao que venho chamando de vizinhança — “uma plenitude enriquecendo outra plenitude”, suprimindo imagens cujo subtexto nos convida aos sentidos agregados pelo suplemento que vem de fora. Em outras palavras, trata-se da autoria que se avizinha sem necessariamente se assemelhar, mas antes possibilitando a leitura de alternativas à arquitetura linguística construída pela obra de uma só autora. Segundo o pesquisador Robert Bernasconi, o “suplemento é uma adição vinda de fora, mas que pode ser compreendida como aquilo que supre uma falta e que, assim sendo, já está inscrito no interior daquilo ao qual ele é adicionado” (Bernasconi, 2015, p. 19)². O método desta tese é, portanto, suplementar. Morrison e Le Guin falam de um fora — um fora temporal, racial, planetário — que também, de alguma maneira, já está inscrito em Woolf, como defenderei nas páginas a seguir. Assim, o conceito de Derrida recuperado aqui nesta introdução, nos permite estabelecer uma tese: Woolf, Morrison e Le Guin habitam uma mesma vizinhança; elas são autoras plenas na arquitetura que construíram e constroem com suas respectivas palavras, a cada nova leitura.

No primeiro capítulo, reitero o movimento de leitura das três autoras — Virginia Woolf, Toni Morrison e Ursula K. Le Guin — como moradoras da casa ao lado, vizinhas interessadas na possibilidade de conversar mais umas com as outras. Sendo assim, admito a imagem da casa em seus textos como uma arquitetura de metáforas coabitando, à sua maneira, cada obra abordada. Essa imagem da casa, potencialmente aparentada de tantos sentidos, irá dar vazão a

² Original: “The supplement is an addition from the outside, but it can also be understood as supplying what is missing and in this way is already inscribed within that to which it is added”

outra palavra que atravessa as três: lar. Orientado pela investigação desse contínuo levando quem lê Woolf, Morrison e Le Guin da arquitetura da casa à ideia de um lar, o capítulo se presta a mapear as ruas dessa vizinhança — até mesmo descobrindo espaços antes ocultos à sua percepção. Dessa maneira, estabeleço as premissas teóricas para que, nos capítulos seguintes, seja possível me debruçar sobre as estratégias particulares a cada uma das autoras para lidar com esse complexo metafórico indo da casa ao lar.

No segundo capítulo, dedicado a Virginia Woolf, recupero as casas de infância da autora — Talland House, na ilha de St Ives, e o número 22 de Hyde Park Gate, em Londres — a partir do seu ensaio autobiográfico, “A Sketch of the Past” (1938-1940). Princípio, assim, uma reflexão importante para o capítulo e para os desdobramentos desta tese a partir da formulação de que os lugares reúnem muitas instâncias da vida doméstica no contexto da Inglaterra do tempo de Woolf, mas também reúnem aspectos que nos direcionam para além dos limites dessa casa. Dessa maneira, procuro compreender como a arquitetura da infância de Woolf é informada por aquilo que é mantido do lado de fora e o capítulo se encerra em uma ponderação literária sobre a unidade chave de uma casa: seus quartos e cômodos.

No terceiro capítulo, voltado para a obra de Toni Morrison, sigo a temática memorialista abordada no capítulo anterior, enfatizando, porém, o caráter histórico da recuperação e reinvenção narrativa da subjetividade negra estadunidense em sua ficção. Dessa maneira, investigo as cenas da literatura de Morrison nas quais a ideia de um lar é posta em questão — ora como possibilidade factível, ora como impossibilidade trágica. Ao longo do capítulo, procurando narrar o movimento dessa ideia de um lar, retomo alguns dos romances de Morrison à luz da história das comunidades negras nos Estados Unidos desde o período da escravidão até o movimento de migração massivo de famílias negras do Sul para o Norte do país, fugindo do terrorismo racial legitimado pelas leis Jim Crow.

No quarto e último capítulo, me volto para Ursula K. Le Guin de modo a pensar as diferentes formas de habitar o centro de um mundo. Partindo do último dos livros que Le Guin escreve para o seu universo de ficção científica, irei investigar como a ideia coletiva de um lar pode estar entrelaçada ao idioma íntimo de uma cultura a qual se busca traduzir. Nesse sentido, orientando-nos a partir das culturas interplanetárias do *sci-fi* de Le Guin, iremos deter nosso olhar para o centro de seu mundo, a sua casa de infância e as implicações de sua arquitetura na imaginação da autora.

1 MORADORAS DA CASA AO LADO: VIRGINIA WOOLF, TONI MORRISON E URSULA K. LE GUIN

...o pensamento segue seu caminho na vizinhança da poesia. Por isso, é bom pensar no vizinho, naquele que habita a mesma proximidade. Ambos, poesia e pensamento, precisam um do outro ao extremo, precisam de cada um em sua vizinhança.

— Martin Heidegger, *A caminho da linguagem*, 1959

It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories.

— Donna Haraway, *Staying With the Trouble*, 2016

Quando primeiro sugeri avizinhar nesta tese as autoras Virginia Woolf (1882–1941), Toni Morrison (1931–2019) e Ursula K. Le Guin (1929–2018), me deparei com um aparente “problema de composição” abrindo os desdobramentos que viria a propor. Reconheço que, ao menos em uma primeira impressão, os três nomes encabeçando este texto possam soar estranhos lado a lado; mas, ao mesmo tempo, aproximar essas três escritoras, convidá-las à coabitar meus pensamentos, já se tornou rotina familiar desde o regresso ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2022 para meu doutoramento. Acontece, talvez, que meu ponto de partida tenha se tornado justamente o estudo das ambivalências, semelhanças e contradições proporcionadas por esse encontro de três ficcionistas supostamente apartadas uma da outra, seja em razão dos temas que abordam, seja em função de seus diferentes estilos de escrita.

Esse impulso contrário à compartimentalização de escritoras entre quatro paredes imaginárias me remete ao que nos ensina o professor e pesquisador woolfiano Davi Pinho acerca do viés conversacional na obra de uma das três autoras em questão, aquela que se mostrará como ponte entre as outras duas: Virginia Woolf. Pinho aponta essa proposta literária da conversa como um possível “método” filosófico na escrita woolfiana. Precisaríamos, portanto, entender que, entre Woolf, Morrison e Le Guin, propor a conversa significa “despertar para modos não hierarquizados de produzir conhecimento”, permitindo “também

uma forma discronológica de retorno e coabitação – *conversari* – com os tempos passado e futuro” (Pinho, 2020, p. 14). Cada uma dessas autoras, apesar de suas diferenças, fez da sua arte ficcional espaço de conversa com suas respectivas tradições, bem como palco para a convocação de estéticas próprias.

É nesse sentido que a professora e pesquisadora Madlyn Detloff irá participar desta conversa, ao pensar os valores da leitura de Woolf para o contemporâneo em seu livro *The Value of Virginia Woolf* (2016). Em uma inusitada porém fortuita conexão entre as palavras de Woolf às da laureada escritora estadunidense Toni Morrison, nascida Chloe Ardelia Wofford, no contexto de seu discurso ao aceitar o Prêmio Nobel, Detloff reflete que “trabalhar com a linguagem de modo que ela prospere é uma responsabilidade comunitária, uma que, por sua vez, mantém a comunidade florescendo” (Detloff, 2016, p. 96-98). Deixar essa comunidade de leitoras e leitores comuns florescer exige um compromisso com o acesso à linguagem, à escrita, isto é, à possibilidade de fazer literatura uns com os outros. Morrison corrobora essas afirmativas quando, no ensaio “Home” (1997)³, afirma que

Since language is community, if the cognitive ecology of language is altered, so is the community. (...) [This] highlights for me the need to rethink the subtle yet persuasive attachments we may have to the architecture of race. We need to think about what it means and what it takes to live in a redesigned racial house and — evasively and erroneously — call it diversity or multiculturalism as a way of calling it home. (Morrison, 1997, p. 8)

Já nesse trecho, no qual Morrison reconhece a linguagem, e portanto o uso que ela mesma faz da língua inglesa, como uma comunidade, antevemos uma analogia fundamental para os rumos a serem tomados por esta tese. Nela, Morrison trata a linguagem como uma casa racializada cuja arquitetura está ligada a nós, enquanto falantes de uma língua dotada de história, por meios sutis, porém persuasivos. A sua ambição, como veremos, é desarticular essa casa racializada em seus romances, abrir espaço para um lar, não apenas físico, mas conceitual — uma ideia de um lar —, ainda que ela mesma preveja alguns problemas capazes de surgir no percurso. Parte da esperança dessa tentativa de Morrison parece vir justamente de um entendimento da literatura como um fazer, como uma ação ao mesmo tempo individual e comunitária. Essa maneira de olhar para o texto literário encontra ecos no importante ensaio de Le Guin intitulado “The Operating Instructions”, no qual ela afirma que

Listening is an act of community, which takes space, time, and silence.
Reading is a means of listening.
Reading is not as passive as hearing or viewing. It's an act: you do it. You read at your pace, your own speed, not the ceaseless, incoherent, gambling, shouting rush of

³ Este ensaio de Morrison, fundamental para os desdobramentos propostos ao longo da tese, possui duas versões principais: a primeira delas, datando de 1994, é publicada na coletânea recente da autora, *The Source of Self-Regard* (2019); já a segunda, coletada por Wahneema Lubiano no livro *The House that Race Built* (1998), consiste em uma versão do ensaio revisada pela autora em 1997, portanto sendo escolhida como fonte primária para as diversas citações que irão aparecer nas páginas desta tese.

the media. You take what you can and want to take in, not what they shove it at you so fast and hard and loud that you're overwhelmed. Reading a story, you may be told something, but you're not being sold anything. And though you're usually alone when you read, you are in communion with another mind. You aren't being brainwashed or co-opted or used; you've joined in an act of the imagination. (Le Guin, 2004, p. 209)

Em um retorno a Detloff, portanto, parece haver mais frutos a serem colhidos do reconhecimento de que há, entre tais autoras, um ponto de vista compartilhado acerca do trabalho com a linguagem como uma responsabilidade comunitária. Trata-se do resgate propositivo da linguagem como forma e conteúdo dos lugares onde coabitamos e convivemos. Trata-se, afinal, de lermos os textos dessas autoras como quem lê a uma casa em construção, desdobrando-se a nossa frente enquanto edifício repleto de cômodos, mobílias, cacarecos e poeira entre as frestas de cada porta ou janela. Sendo assim, a conversa entre Woolf, Morrison e Le Guin passa a figurar enquanto uma dinâmica básica da vizinhança por onde iremos caminhar ao longo das investigações propostas nesta tese.

Nesse sentido, é interessante que Morrison já tenha escrito sobre Virginia Woolf em outro contexto, para sua dissertação de mestrado defendida na Universidade de Cornell e intitulada *Virginia Woolf's and William Faulkner's treatment of the alienated* (1955). É também significativo que Le Guin inscreva, nos parênteses de uma revisão feminista que propõe para o seu ensaio sobre o romance *The Left Hand of Darkness* (1969), uma ponderação sobre os avanços históricos do próprio feminismo após o tempo de Woolf, seguida da genuína pergunta “... *but has anyone actually taken a step 'beyond' Virginia Woolf?*” (Le Guin, 1989, p. 8, grifo da autora). Dessa forma, ao atravessarmos a ponte facilitadora da literatura de Woolf podemos observar mais de perto como os pontos de contato entre as três autoras se multiplicam com tanta rapidez quanto os elementos caracterizando suas diferenças e particularidades. O desejo por trás destas páginas, portanto, é ler suas obras, à maneira como Le Guin observa os mundos literários de seu presente, passado e futuro no discurso de recepção do National Book Award em 2014; isto é, como quem busca fazer da leitura um encontro com “realists of larger reality” (Le Guin, 2019, p. 113).

1.1 Da arquitetura de certas casas à ideia de um lar

Ler essas escritoras conforme lemos os desdobramentos de uma casa em construção. Seguindo quais critérios? Adentrando primeiro quais espaços? Como garantir que o teto não irá

cair sobre as nossas cabeças? Como evitar o desmoronamento de sentidos? Colocando as mãos e experimentando o gesto interpretativo com quais palavras, frases ou parágrafos da edificação?

Seja pelo título de um de seus ensaios mais famosos, seja pelas ideias nele propostas e articuladas no decorrer de sua obra, Woolf nos oferece o quarto ou cômodo [*room*] enquanto figuração de um bom começo para o nosso percurso de pensamento. Ponderando, portanto, sobre as palavras que podem ser usadas para descrever um quarto, Woolf nos faz primeiro adentrar e caminhar pelos contornos das quatro letras que, em inglês, nos levam da página à imaginação:

One goes into the room — but the resources of the English language would be much put to the stretch, and whole flights of words would need to wing their way illegitimately into existence before a woman could say what happens when she goes into a room. The rooms differ so completely; they are calm or thunderous; open on to the sea, or, on the contrary, give to a prison yard; are hung with washing; or alive with opals and silks; are hard as horsehair or soft as feathers — one has only to go into any room in any street for the whole of that extremely complex force of femininity to fly in one's face. How should it be otherwise? For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overcharged the capacity of bricks and mortar that it must needs harness itself to pens and brushes and business and politics. (Woolf, 1929, p. 79)

Da textura de um cômodo qualquer indo até as emoções por ele suscitadas, Woolf quer nos apontar de imediato o quanto a divisão histórica e discursiva da sociedade na qual vivia imprimiu nas paredes, nos tijolos e no cimento de cada quarto de cada casa “that extremely complex force of femininity”. Essa força, diga-se de passagem, não se retrai ao ponto do mero espelhamento dos códigos culturais da feminilidade encontrados no mundo público. Em especial porque a Inglaterra do tempo de Woolf construíra um mundo público destinado aos homens e um mundo privado, doméstico, prefigurado às mulheres. Sendo assim, Woolf parece descobrir nessa instância mínima, o cômodo, um espaço de registro histórico da criatividade feminina relegada e limitada ao interior de cada casa. Como se dispunham os móveis nesses espaços? Quais objetos eram colocados à mostra e quais eram guardados dentro das gavetas quando as visitas chegavam? Onde se dava o espaço de convivência familiar e onde cada indivíduo nessas casas se dirigia quando buscava um lugar para a solidão?

Em seu livro *Home*, publicado no ano de 2012, Toni Morrison inscreve e destaca um breve poema autoral, antes mesmo da página com o título do romance aparecer, em sua diagramação centralizada e imponente:

Whose house is this?
Whose night keeps out the light
In here?
Say, who owns this house?
It's not mine.
I dreamed another, sweeter, brighter,

With a view of lakes crossed in painted boats;
 Of fields wide as arms open for me.
 This house is strange.
 Its shadows lie.
 Say, tell me, why does its lock fit my key? (Morrison, 2012, p. x)

Esse poema antecipa uma tensão muito cara à minha tese, isto é, ele ilustra essa corda tesa entre o lar cujo pertencer nos é palpável e a arquitetura de uma casa que nos é estranha, como se fora a habitação de um outro alguém, muito diferente de nós mesmos, mas cujos contornos trazem à tona a silhueta de uma fechadura que serve de encaixe perfeito para a chave-mestra que carregamos nas profundezas de nossos próprios bolsos. Quantas vezes reivindicam morada na casa observada ao longo do poema? Quantas casas se fazem presentes no desdobrar dessas reivindicações? O que se abre a nós leitores do poema quando chegamos à chave [literalmente a palavra *key*] em seu verso final?

Se no verso de abertura do poema a pergunta dirigida ao leitor/a nos convida a observar um espaço físico, um objeto arquitetônico, o *enjambement* produzido entre o segundo e o terceiro verso nos intima, de maneira complementar, à inscrição de ao menos uma pessoa circulando pelos cômodos desta casa. “Whose night keeps out the light/ In here?”. Qual é o lugar para onde o deitico *here* nos aponta? A casa ou o próprio poema? Afinal, de quem é a noite que extingue a luz me permitindo ver essa casa erigida em paredes de sombras? Estabelecida essa relação primária entre a casa e as pessoas que parecem fazer dela sua morada, o quarto verso — novamente modulado como uma interrogação, a penúltima do poema — aponta o incontornável caráter capitalista de nossas relações com as casas enquanto objetos de consumo. Quem é o dono dessa propriedade, afinal?

Diante desse quadro, a invertida do verso seguinte, mediante o qual as perguntas anteriores passam a figurar como antecipações de uma recusa, consiste em negar a relação da casa observada com o/a enunciator/a dos versos do poema. No entanto, é diante da última linha, ou seja, na derradeira pergunta do poema, que o/a leitor/a é efetivamente convidado a responder “Say, tell me, why does its lock fit my key?”. Essa conclusão oferece mais do que uma surpresa, afinal o estranhamento frente à casa é explicitado no contraste entre o lugar idealizado, sonhado pela voz enunciativa do poema quando evoca paisagens de natureza idílica como espaço da morada do poeta e o seu espaço de bem-estar, e o assombro frente à singularidade de uma casa cujas sombras mentem ou escondem algo sobre os outros que ali habitam, sem dúvida, mas também sobre nós mesmos.

Desdobrar esse poema de Morrison até seu verso final parece nos dar espaço para indagar a sensação que emerge em nós, leitores, quando nos deparamos com uma inquietante

familiaridade diante daquela casa descrita, ponderada e interrogada ao longo de todo o poema. Não foi à toa que Sigmund Freud, em seu ensaio de 1919, “O inquietante” [*das Unheimliche*], reconheceu essa sensação como um dos domínios da angústia mais caros a “investigações estéticas (...) definida[s] como teoria das qualidades de nosso sentir” (Freud, 2010, p. 329). Freud chega a afirmar que “(...) a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida” (Freud, 2010, p. 374). Não deixemos de nos remeter, portanto, à definição central do “inquietante” trazida logo no início de seu ensaio, uma definição que nos informa e permite dobrar o poema sobre si mesmo, uma vez que “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 2010, p. 331).

No entanto, enveredar por tais leituras do poema diz respeito, neste caso, à confissão da dívida que tenho para com o livro editado e organizado por Elizabeth Ann Beaulieu, *The Toni Morrison Encyclopedia* (2003). Nesta coletânea de verbetes assinados pelas mais diversas pesquisadoras da obra de Morrison, Beaulieu procura reunir — a partir de determinadas palavras-chave — os principais temas, lugares, personagens e conceitos abordados pela autora ao longo de sua obra. Na entrada homônima ao título do romance, *Home*, uma das pesquisadoras convidadas a assinar os verbetes da obra, Anissa Wardi, afirma que

O lar [*Home*] ocupa tanto um espaço literal quanto conceitual na ficção de Toni Morrison. O interesse de Morrison no lar pode ser entendido a partir do prisma da história Norte-Americana. Como resultado, o lar é raramente um espaço de santuário descomplicado. Em vez disso, Morrison investiga em sua imaginação literária a ideia da América (e muitas vezes do Sul americano) como um lar deslocado para os afro-americanos. O Sul é determinante em sua obra pois, para muitos afro-americanos, o Sul representa um lugar de origem. Ainda que a maior parte de seus romances não seja inteiramente localizada no Sul, a sua paisagem frequentemente retorna como um local familiar ou ancestral, ou que está incorporado como uma memória de um lar. Como resultado, a caracterização do lar em Morrison nem sempre oferece paz e serenidade. Na verdade, o doméstico não é imune aos males sociais, como o racismo e o sexismo. De fato, essas formas de violência são frequentemente reencenadas nessa arena doméstica com consequências desastrosas. Muitas vezes, porém, não é a geografia que sinaliza o lar, mas a identidade. Existem personagens em muitos dos romances de Morrison que nutrem os melhores elementos do lar, independente das condições de suas famílias. Assim, não é sempre o Norte ou o Sul que definem o lar; em vez disso, alguns personagens transcendem divisões temporais e sociais de modo a se tornarem espaços de um lar para si mesmos e para os outros. (Wardi, 2003, p. 159)⁴

⁴ Original: “Home occupies both a literal and a conceptual space in Toni Morrison’s fiction. Morrison’s interest in home can be understood through the prism of American history. As a result, home is rarely an uncomplicated space of sanctuary. Rather, Morrison probes in her literary imagination the idea of America (and often the American South) as a dislocated home place for African Americans. The South is critical in her work because for many African Americans, the South represents a place of beginning. Although most of her novels are not set entirely in the South, its landscape frequently recurs as a familial or ancestral location, or is embedded as a memory of home. As a result, Morrison’s characterization of home does not always offer peace and serenity. Indeed, the domestic is not impervious to societal ills, such as racism and sexism. In fact, these forms of violence

Qualquer historiografia interessada na materialidade da questão habitacional nos Estados Unidos ao longo dos últimos séculos, bem como nos seus desdobramentos conceituais, tem por obrigação primária encarar de frente a mazela dos atos de terror racial perpetrados por supremacistas brancos durante e depois do processo histórico de tráfico, escravização e tortura das pessoas de pele negra e de seus descendentes⁵; pessoas, em sua maioria esmagadora, oriundas de países do continente africano. Não é à toa que Wardi situa essa América histórica da ficção de Morrison como um território de contradições, de instabilidade, no qual o lar dificilmente será caracterizado como um “santuário descomplicado”.

A conjuntura histórica da questão de moradia para a população negra nos Estados Unidos, caracterizada pela violência racial, pelo despejo e deslocamento de comunidades inteiras figura como contraparte material imprescindível para a compreensão plena do alcance da ficção de Toni Morrison, a qual será explorada mais detidamente no terceiro capítulo. Sendo assim, a acepção plurivalente que a palavra “*home*” carrega nas páginas da autora desbrava justamente um caminho orientado a partir da materialidade histórica de seu país em direção aos conceitos e subtextos inscritos em suas palavras. Afirmo isso porque Wardi, na citação acima, faz menção ao trabalho que Morrison teve de ressignificar esse pertencimento, direcionando-o para além de sua atribuição a locais específicos, transformando a materialidade histórica dos diferentes contextos sociais de seu país no debate literário sobre as ideias que partilhamos quando pensamos em um lar. Essa será a investigação que esta tese irá buscar na escrita ficcional de Toni Morrison, bem como nos textos de Virginia Woolf e Ursula K. Le Guin mais adiante, promovendo um diálogo contínuo com questões presentes em suas respectivas investigações da língua inglesa, em particular nas imagens poéticas da casa e do lar, entre o habitar e o pertencer.

Diante desse percurso da história ao conceito, é possível ponderar — por vezes enquanto subtexto, por outras como uma porta escancarada para que possamos adentrar sua imaginação

are frequently replayed in this domestic arena with disastrous consequences. Often, though, it is not geography that signals home, but identity. There are characters in many of Morrison’s novels who foster the best elements of home, regardless of the conditions of their households. Thus, it is not always North or South that defines home; instead, certain characters transcend temporal and social divisions in order to become spaces of home for themselves and others.”

⁵ Aqui, recorro a uma terminologia conceitual utilizada pelo filósofo e fundador da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), William E. B. Dubois, ao longo de sua importante obra *As Almas do Povo Negro* (1903) para abordar os diferentes momentos históricos no qual a opressão racial foi protagonista da história dos Estados Unidos: “The Nation has not yet found peace from its sins; the freedman has not yet found in freedom his promised land. (...) The holocaust of war, the terrors of the Ku-Klux Klan, the lies of the carpet-baggers, the disorganization of industry, and the contradictory advice of friends and foes, left the bewildered serf with no new watchword beyond the old cry of freedom.” (DUBOIS, 2021, p. 25-26)

— o quanto Morrison, ao elaborar e, com efeito, escrever seus textos ficcionais buscou construir pontes conectando seus compromissos políticos com o debate literário sobre essa ideia de um lar onde sujeitos convivam em uma cena compartilhada, em um mundo diverso e insistente no tensionamento positivo das diferenças que nos caracterizam em nossas individualidades. É tensionando o conceito do lar, portanto, que Morrison irá imaginar a língua como uma “casa racializada” à qual ela pertence mesmo sem o desejar:

If I have to live in a racial house, it was important at least to rebuild it so that it was not a windowless prison into which I was forced, a thick-walled, impenetrable container from which no sound could be heard, but rather an open house, grounded, yet generous in its supply of windows and doors. Or at the most, it became imperative for me to transform this house completely. (Morrison, 1997, p. 4)

Redesenhar a casa racializada, redesenhar esse habitar condicionado por uma política de aprisionamento e tortura, não mais submetendo sujeitos a uma “windowless prison” para dentro da qual foram forçadas (e da qual eventualmente se tornaram falsas aliadas discursivas), passa por uma ficcionalização produtiva dos contextos históricos que compartilhamos. Morrison se propõe, dessa maneira, a reorganizar as formas de habitar essa linguagem como quem rejeita os enquadramentos de uma casa racializada, supostamente inevitável. Sua proposta é uma transformação de dentro e por dentro da língua, mas ponderando também se aquilo que foi deixado de fora não é capaz de promover o pertencimento a um lar que nós mesmos ainda não somos capazes de reconhecer. Não é sem receios, porém, que Morrison escreve esse lar, como ela mesma nos lembra:

Could I redecorate, redesign, even reconceive the racial house without forfeiting a home of my own? Would this forged, willed freedom demand an equally forged homelessness? (...) In short, wasn't I (wouldn't I always be) tethered to a death-dealing ideology even (and especially) when I honed all my intelligence toward subverting it? (Morrison, 1997, p. 4)

Morrison, assim, nos alerta para um risco subscrito a esse debate. O risco de que, mesmo investida no processo de reforma e reconcepção do habitar dessa casa racializada encontrada na língua inglesa, seria difícil fazê-lo sem que confiscasse o pertencimento a um lar que fosse, de fato, seu. Nesse sentido, o risco do gesto artístico ameaçando quem tenta redesenhar, subverter e, finalmente, transformar as estruturas de opressão que alicerçam as amarras dos sujeitos às margens da humanidade está justamente na possibilidade de, ao reconstruir essas casas sobre estruturas radicalmente distintas, não encontrar quem nos reconheça ou quem busque compartilhar conosco tais cenas do convívio na diferença. Resta-nos perguntar e ponderar se a escrita ficcional tem, com efeito, o poder de criar e reimaginar um lar capaz de transformar por completo essa arquitetura e produzir no seu íntimo possibilidades de existência para as vidas que ali desejam viver.

Pensamos, até aqui, por meio das singularidades do caminho que a própria Morrison procurou investigar enquanto ficcionista. Ela nos oferece meios para interpretar como as pessoas afirmando “habitar” uma casa nem sempre serão aquelas sentindo “pertencer” a um lar. Mas quais ideias e significados flutuam entre um verbo e o outro? Quais possibilidades vivem entre seus respectivos predicados? Habitamos um espaço, mas para além disso é possível pertencermos a ele. Pertencemos a uma comunidade, mas nem sempre isso significa que todas as pessoas vivam de maneira plena em sua geografia. Quando Toni Morrison nos interroga, portanto, sobre o que sustentamos como a nossa ideia de um lar frente a essas arquiteturas de opressão, as ponderações que abrem esta tese se redobram umas sobre as outras, convidando quem lê a se perguntar: o que queremos dizer quando falamos em lar?

Essas perguntas nos ajudam a compreender de que forma o gesto ficcional de Morrison se volta para o interior de suas próprias personagens, as quais, por sua vez, se tornam elas mesmas espaços nos quais poderão tanto encontrar, quanto oferecer um lar para si mesmas e para aqueles que habitam ao seu redor. Parece ser nesse sentido que a importância de pensar o verbete de Wardi acerca do conceito de lar [*home*] nos oferecerá meios para fazer perguntas e críticas para além da literatura de Morrison, nos aproximando, finalmente, de suas companheiras nesta tese. Afinal, ao caminharmos sobre as palavras de Toni Morrison, oferecendo uma ponte de ideias aparentadas às de Virginia Woolf — flertando com a suplementariedade proposta na introdução desta tese —, somos capazes de alcançar os textos de Ursula K. Le Guin onde tais visões acerca da casa e do lar assumem papel de protagonismo metafórico na fabricação do subtexto de muitas das suas narrativas de ficção científica.

Dito isso, podemos nos aproximar de seu livro, *Always Coming Home* (1985), um romance etnográfico-imaginativo retratando, por meio de uma coletânea de histórias, poemas, peças e registros antropológicos, a vida do povo Kesh, que teria habitado os futuros vales ao Norte da Califórnia daqui a milhares de anos. A narradora das breves explicações antecedendo ou contextualizando muitos desses materiais é Pandora, a antropóloga que se dedicou a viver junto aos Kesh. Assim sendo, um dos capítulos finais do livro é intitulado, “Some Generative Metaphors”, e nele encontramos palavras-chave que, na cultura Kesh, se tornaram metáforas generativas, isto é, ideias/ noções vivas, sempre em processo de (res)significação a partir das maneiras como, naquela cultura, essas palavras são utilizadas e compartilhadas em diferentes práticas discursivas. Dentre as palavras registradas, há uma entrada para “A Casa” na qual lemos o seguinte:

The Metaphor: THE HOUSE.
What it generates: STABILITY.
Universe as house: Rooms in one mansion.

Society as household: Division within unity; inclusion/ exclusion.

Person as householder: Selfhood.

Medicine as protection.

Mind as householder: Belonging.

Language as self-domestication.

The relationship of human with other beings in the house: Inside/ Outside.

Images of the House: Doors, windows, hearth, home, the town.

(Le Guin, 1985, p. 484)

Cada uma dessas acepções da metáfora da casa promovem não só a palavra em uso, mas também suas ramificações filosóficas em termos da interpretação cultural do que seria a casa de uma pessoa, de uma família, de um clã. É relevante demarcar como a materialidade da casa descrita em suas imagens na última linha da citação acima coabita com os outros sentidos oferecidos anteriormente. Assim, Le Guin não está apenas trabalhando aqui com uma ideia singular da casa metaforicamente retratada no romance em questão. Antes, a ideia central de uma metáfora generativa parece ser justamente o fato dela ser capaz de se expandir de acordo com a sua figuração no discurso e na linguagem.

A passagem das metáforas generativas em *Always Coming Home* está situada na parte indicada como o “Back of the Book” — onde “those who want narrative can ignore them and those who enjoy explanations can find them” (Le Guin, 1985, p. 1) —, e isso nos dá uma pista sobre como a própria autora do livro parece oferecer ferramentas de leitura e interpretação com as quais caminhar por esse texto, bem como por outras de suas obras. É, portanto, significativo como algumas das noções elencadas por Le Guin no trecho citado redobram as palavras de Morrison quando a mesma pensava o redesenhar da arquitetura racializada do discurso, abrindo mais espaço ao pertencimento enquanto direção buscada por aqueles que pensam em um lar.

Nesse sentido, promover o encontro entre Toni Morrison, Virginia Woolf e Ursula K. Le Guin me parece ser uma maneira de tensionar determinadas conexões inventivas, revelando um inusitado parentesco ao pensarmos a leitura dessas autoras em nosso presente. Sendo assim, quando falamos sobre promover um encontro entre elas, “realists of a larger reality”, não subjaz a esta tese um desejo de domesticar aquilo que observamos fazer laço. Antes, é interessante convidar à leitura dessas autoras vizinhas sob o reconhecimento de sua complementariedade, na qual a plenitude individual de cada uma de suas obras se apresentará cumulativamente como gesto de fertilização da metáfora generativa da casa em seus respectivos textos.

Levando em conta essas conexões inventivas enquanto princípio de nosso pensamento, esta tese irá defender que as escritas ficcionais de Woolf, Morrison, e Le Guin resgatam, subvertem e reconfiguram estruturas normativas de inteligibilidade cultural a partir do complexo metafórico da casa e de seus habitantes, simultaneamente produzindo lares temporários e/ou duradouros enquanto subtexto nessa escrita. Dessa maneira, a casa irá figurar,

nos diversos contextos culturais dessa literatura, enquanto espaço delimitador das fronteiras entre o pertencimento e a marginalidade – nos informando acerca das estruturas de opressão que materializam essas habitações ora no centro do Império Britânico do tempo de Woolf, ora às margens da nação estadunidense de Morrison e Le Guin, convocando para a cena literária até mesmo as dinâmicas interplanetárias do *sci-fi* na obra dessa última autora. O meu gesto, portanto, será de aos poucos revelar as rachaduras e as zonas de indeterminação que a escrita ficcional é capaz de abrir a partir da imagem de casas em cujos espaços alguém habita ou há de habitar. Isto é, quando compreendemos o potencial da literatura para narrar outras possibilidades do laço entre indivíduos coabitando sob um mesmo teto, sob um mesmo espaço, e em um mesmo tempo, descobrimos um rico complexo metafórico rondando as margens dessa estrutura e, ocasionalmente, revelando suas fissuras internas, bem como seus vazamentos e vislumbres por meio dos quais podemos enxergar aquilo ou aqueles que foram deixados do lado de fora.

1.2 A porta da casa enquanto estrutura e limiar

Em novembro de 2021, no contexto de sua atuação no quadro docente da Universidade de Sheffield, a professora e pesquisadora Maisha Wester organizou, produziu e participou de uma mostra virtual intitulada *His House, Our Home*⁶. O ponto de partida de Wester para elaboração da mostra foi a literatura gótica do século XVIII, em particular as referências aos corpos negros nela figurados enquanto metáforas do demônio ou do mal — sendo o exemplo mais antigo, no contexto da exposição, o famoso romance gótico de Matthew Lewis, *The Monk* (1796), dando ênfase particular ao excerto conhecido como “The Isle of Devils”.

No entanto, Wester faz de seus estudos acerca do gótico apenas uma das plataformas de apoio para o desenvolvimento das reflexões propostas na exposição. O segundo (e não menos importante) elemento cultural investigado por Wester é o premiado filme *His House* (2020), dirigido por Remi Weekes e protagonizado por Wunmi Mosaku e Sope Dirisu, cujo enredo acompanha um casal de refugiados, expatriados do Sudão do Sul destruído pela guerra, em busca de asilo em uma pequena cidade inglesa. O filme acompanha o processo de registro desse casal no órgão britânico responsável pela imigração para o país. Ao encontrarem uma

⁶ Acesso em 23/07/2024. Disponível em: <https://artspaces.kunstmatrix.com/en/exhibition/8527807/his-house-to-our-home>

casa onde morar, no entanto, uma força sobrenatural os atormenta construindo uma profunda metáfora sobre a relação entre o trauma e os diferentes processos de imigração no século XXI. Segundo o texto de apresentação da mostra organizada por Wester,

O filme metaforiza o sistema anti-negro assombrando a Inglaterra, e nos convida a fazer importantes questionamentos: como podemos dismantelar as estruturas de opressão racial que determinam nossa existência cotidiana? Como uma sociedade sem tais estruturas iria se parecer? Como podemos derrubar a Casa Dele e construir a Nossa Casa? (Wester, 2021)⁷

As estruturas de habitação às quais Wester faz referência, construídas e reconstruídas enquanto uma arquitetura figurada ora na literatura, ora nas artes visuais, não consistem em desenhos estáveis – isso não as impede, porém, de muitas vezes serem moldadas enquanto normas sufocantes. A casa, construída *por meio da* linguagem ou *enquanto* linguagem, contém uma série de possibilidades do seu desdobramento em termos daquilo que Morrison já nos ensinou acerca da busca por um lar. Possibilidades essas que tanto têm o potencial para borrar e reimaginar as fronteiras entre a casa e o lar, quanto têm a capacidade de reforçar as linhas esboçadas no chão, delimitando quem fica dentro (onde isso nem sempre significa ficar seguro) e quem é deixado do lado de fora (onde isso não costuma equivaler a uma posição de liberdade). Nesse sentido, a exposição elaborada por Wester traça um panorama histórico da presença dos corpos negros na Inglaterra e das suas repetidas tentativas de se construírem sujeitos por meio de uma estrutura que, apenas em sua relutância e sufocamento programáticos, os permitia uma tentativa de elaboração de si.

Um dos componentes mais marcantes na primeira câmara da exibição consiste em uma fotografia de 1972, tirada por Neil Kenlock, imigrante jamaicano que se mudou para o Sul de Londres em 1963 e tornou-se o fotógrafo oficial do movimento pelos direitos civis da população negra no país, os Panteras Negros Britânicos. Seu trabalho como fotojornalista interessado em retratar o racismo vivenciado pelas comunidades negras na Inglaterra inclusive fez parte de um dos primeiros jornais negros do país, o *West Indian World*. Em 1972, Kenlock publicou neste jornal uma de suas fotografias mais famosas, intitulada ‘*Keep Britain White*’ graffiti (IMAGEM 1). De acordo com o texto que acompanha a foto no site do *Victoria and Albert Museum*,

O fotojornalismo de Kenlock para o *West Indian World* incluía o registro de instâncias do racismo contra a comunidade negra britânica. O grafite ‘Mantenha a Inglaterra Branca’ nesta fotografia desfigurou a porta de um centro de treinamento para mulheres negras liderado por um membro-chave do movimento britânico dos Panteras Negras, David Udh. Para provar que o grafite era real, Kenlock pediu a

⁷ Original: “The film metaphorizes the anti-black system haunting Britain, and invites important questions: how do we dismantle the racially oppressive structures that determine our everyday existence? What would a society without such structures look like? How do we tear down His House and build Our Home?”

Barbara Grey, uma mulher que trabalhava no centro, para fazer parte da fotografia. (VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, n.p.)⁸

A fotografia de Barbara Grey apontando para a violenta sentença “Keep Britain White” (‘Mantenha a Inglaterra Branca’) foi recuperada pela exposição de 2018, *Expectations: the Untold Story of Black British Community Leaders in the 60s and 70s*, organizada em Brixton pelo Black Cultural Archives. Essa mostra procurava recuperar a força do fotojornalismo de Kenlock no contexto das primeiras gerações de líderes dos movimentos negros na Inglaterra, como é o caso de David UDAH, especialmente na história do eixo migratório com os países da África e do Caribe.

Imagem 1 - Untitled, 1974, Neil Kenlock



Legenda: Jovem mulher negra aponta para a pixação 'Keep Britain White' [Mantenha a Grã-Bretanha branca] na porta do International Personnel training centre em Balham.

Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1245595/untitled-young-lady-points-to-photograph-neil-kenlock/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

Em entrevista de 2018 para o *The Guardian* na qual o fotógrafo discute a relevância

⁸ Original: “Kenlock’s photojournalism for West Indian World included recording instances of racism against the black British community. The ‘keep Britain white’ graffiti in this photograph defaced the door to a training centre for black women headed by a key member of the British Black Panther movement, David UDAH. To prove that the graffiti was real Kenlock asked Barbara Grey, a woman working at the centre, to be part of the photo graph.” <<https://collections.vam.ac.uk/item/O1245595/untitled-young-lady-points-to-photograph-neil-kenlock/>>

dos Panteras Negros Britânicos para o contexto cultural da Inglaterra, o próprio Kenlock afirma que o “movimento no Reino Unido era sobre educar pessoas. (...) Eles foram os primeiros a compreenderem o sistema, o capitalismo e como as pessoas enxergavam o racismo e a discriminação” (Sinclair, 2018)⁹. Essa compreensão de Kenlock acerca dos Panteras Negros Britânicos nos ajuda a pensar de que maneira a fotografia dessa porta bloqueada por palavras demarca um interesse cultural em limitar a possibilidade de circulação da população negra na Inglaterra.

De maneira complementar a essa interpretação semiótica da porta, o filósofo italiano Giorgio Agamben procura, em seu ensaio “Porta e Limiar” (2020), ler as entrelinhas simbólicas por trás das diversas figurações discursivas do termo “porta”. Nesse texto, Agamben se debruça sobre o trabalho que o designer Carlos Scarpa fez para o Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza (IUAV):

O termo ‘porta’ tem dois significados diversos que o uso tende a confundir. Designa, por um lado, uma abertura, um acesso, e, por outro, a estrutura que a fecha ou abre. No primeiro sentido, a porta é essencialmente uma passagem e um limiar; no segundo é sobretudo a estrutura que fecha e separa um espaço do outro. A porta-acesso é um espaço vazio, delimitado em seus dois lados por uma parede, embaixo por um limiar e no alto por uma arquitrave; a porta-estrutura é um objeto construído com os materiais mais variados, normalmente fixado nas paredes por dobradiças sobre as quais, ao girar, abre ou fecha, permite ou impede passagem. (Agamben, 2021, p. 28)

Essa ambivalência formulada por Agamben, entre a porta-acesso e a porta-estrutura, nos ajuda a compreender as possíveis ramificações linguísticas e acepções semânticas da palavra “porta” em suas mais diversas instâncias discursivas. Lembremos a sua figuração na linha final do excerto sobre “A Casa” como metáfora generativa no *Always Coming Home* de Le Guin. A porta, afinal, oferece a possibilidade de passagem ou transposição de um lugar para o outro ao mesmo tempo no qual é, em si, também espaço de transformação. Nos termos de Agamben, “(...) o limiar se torna um espaço no qual podem acontecer mudanças, passagens e até mesmo fenômenos de fluxo e refluxo como nas marés” (Agamben, 2021, p. 34). A porta-acesso ou porta-limiar figura, dessa forma, enquanto abertura à diferença, abertura a potencialidades outras, passíveis de se concretizar mediante a travessia desse limiar. No entanto, o mero deixar-se estar no limiar figura como uma posição particular de observação do mundo. Será a partir desse raciocínio que nos cabe buscar o termo “porta” em seus usos pela escritora Virginia Woolf no já mencionado ensaio de 1929, *A Room of One’s Own*. Isso porque,

⁹ Acesso em 02/03/2023, às 15:06. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/07/theywanted-to-jail-us-all-black-panthers-photographer-neil-kenlock-looksback#:~:text=One%20of%20Kenlock's%20favourite%20images,the%20resilience%20to%20overcome%20it>

em suas páginas, Woolf afirma o quanto...

... literature is impoverished beyond our counting by the doors that have been shut upon women. Married against their will, kept in one room, and to one occupation, how could a dramatist give a full or interesting or truthful account of them? (Woolf, 1929, p. 76)

Observar essas “portas” enquanto figuras narrativas na escrita woolfiana não significa, aqui, afirmar um ineditismo imagético de sua parte. No entanto, se seguirmos a interpretação dessas portas fechadas à maneira de Agamben, é possível observar que o empobrecimento da tradição literária para o qual Woolf se atenta aparecerá como um tema central ao longo de todo *A Room of One's Own*. O ensaio em questão teve origem nas duas palestras que Woolf ministrou em 1928 na Universidade de Cambridge, uma em Newnham e outra em Girton, ambas faculdades exclusivamente compostas por mulheres, para debater o tema “Mulheres e Ficção”. Dessa maneira, um dos temas centrais ao texto será a relação da escrita literária por mulheres com o hábito da leitura de seus pares na tradição ocidental.

Esse tema irá nos interessar como ponte para algumas aproximações entre o ensaio de Woolf e a coletânea *The Wave in the mind*, assinado por Ursula K. Le Guin e publicado em 2004. Este último já carrega, desde o seu título, a proposição de inscrever um subtexto woolfiano nos escritos ali reunidos. Quando Le Guin retoma, portanto, na epígrafe de seu livro, uma carta de Woolf endereçada a Vita Sackville-West, um dos grandes amores da sua vida, ela recupera o ensinamento de Woolf de que, para quem escreve, “A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it” (Le Guin, 2004, p. Vii, grifo meu). Esse livro de Le Guin é apresentado em seu subtítulo como uma coletânea de “*Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination*”, e é importante que, em inglês, as marcações de gênero na figuração de quem escreve e quem lê essa imaginação investigada por Le Guin são desativadas. Orgulhosamente influenciada por Woolf, Le Guin não tem medo de assim se afirmar — faço, portanto, disso, minha porta de entrada em seus textos:

Then there was the book *The Anxiety of Influence*. Yes, I know who's afraid of Virginia Woolf, Still I'm faintly incredulous when I hear that phrase used seriously. The book about being anxious because you learned things from other writers came out at the same time that a lot of us were energetically rejoicing in the rediscovery and reprinting of older and earlier woman writers, the rich inheritance that had been withheld from all writers by the macho literary canon. While these guys were over there being paranoid about influence, we were over here celebrating it. (Le Guin, 2004, p. 108-109)

A citação acima nos remete à famosa constatação de que as escritoras “think back through [their] mothers” (Woolf, 1929, p. 69), amplamente citada e reproduzida pelos leitores e pelas leitoras do ensaio-narrativa *A Room of One's Own*. Ainda assim, fica a pergunta de qual

contexto precede essa citação nas palavras de Woolf... Quais parágrafos a antecedem? O que esse trecho anterior poderia nos informar sobre a conclusão à qual chega a própria autora? Voltando poucas frases página acima, descobrimos a força do clamor da narradora-personagem afirmando:

I refuse to allow you, Beadle though you are, to turn me off the grass. Lock up your libraries if you like; but there is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind.

But whatever effect discouragement and criticism had upon their writing — and I believe that they had very great effect — that was unimportant compared with the other difficulty which faced them (I was still considering those early nineteenth-century novelists) when they came to set their thoughts on paper — that is that they had no tradition behind them, or one so short and partial that it was of little help. For we think back through our mothers if we are women. (Woolf, 1929, p. 69)

A leitura atenta deste excerto nos informa em que medida essas mães literárias, escritoras de uma realidade mais ampla, foram responsáveis por abrir algumas das portas anteriormente trancadas, destinando o limiar aberto para as escritoras que buscam explorar suas potencialidades além dos limites do cânone literário masculinista citado por Le Guin. É assim que, neste ensaio-narrativa, no qual a narradora-personagem pensa, caminha e é interrompida diversas vezes, indo de porta em porta, de limiar em limiar, passando por episódicos encontros com a interdição diante da estrutura das portas com as quais se encontra, veremos o esboço de uma dialética do limiar começando a se desenhar sobre as páginas de Woolf.

São três os momentos mais emblemáticos (e, não à toa, remetidos à figuração física da porta) nos quais essas interrupções são marcadas, todos relacionados ao primeiro capítulo do texto, fazendo inclusive parte da sua estrutura narrativa e conduzindo o desenvolvimento do raciocínio da narradora que acompanhamos:

i) *a interceptação pelo Bedel de Oxbridge, universidade ficcional no ensaio-narrativa de Woolf*: “[um pequeno pensamento]...set up such a tumult of ideas that it was impossible to sit still. It was thus that I found myself walking with extreme rapidity across a grass plot. Instantly a man’s figure rose to intercept me .” (Woolf, 1929, p. 5)

ii) *a interrupção nas portas da biblioteca*: “(...) — but here I was actually at the door which leads into the library itself. I must have opened it, for instantly there issued, like a guardian angel barring the way with a flutter of black gown instead of white wings, a deprecating, silvery, kindly gentleman, who regretted in a low voice as he waved me back that ladies are only admitted to the library if accompanied by a Fellow of the College or furnished with a letter of introduction.” (Woolf, 1929, p. 7)

iii) *a potencial interrupção frente às portas da capela*: “The organ complained magnificently as I passed the chapel door. (...) I had no wish to enter had I the right, and this time the verger might have stopped me, demanding perhaps my baptismal certificate, or a letter of introduction from the Dean. But the outside of these magnificent buildings is often as beautiful as the inside.” (Woolf, 1929, p. 7)

Frente à última dessas interrupções, o bloqueio imaginado pela narradora (ainda que não concretizado) já nos conecta a um modo de raciocinar no qual as portas físicas que se fecham diante dos seus olhos têm consequências atrofiantes para os horizontes da imaginação coletiva dessas mulheres. Não à toa, a reação da própria personagem é nos convidar a observar o lado de fora, nos atentar para o fato de que, em todo limiar, há uma ambiguidade constitutiva com a qual o sujeito se depara. Afinal, “the outside of these magnificent buildings is often as beautiful as the inside”.

Em contraste com esse aspecto positivo da cena, mais a frente no mesmo ensaio, a voz narrativa reivindica cumplicidade de sua plateia de estudantes e quebra o texto em reticências hesitantes: “... I am sorry to break off so abruptly. Are there no men present? (...) We are all women you assure me? Then I may tell you that the very next words I read were these — ‘Chloe liked Olivia...’” (Woolf, 1929, p. 74). Onde o lado de dentro de uma sala, de um quarto, ou de um cômodo qualquer se fecha, não resta apenas uma convivência às suas margens, mas a potencialidade de tornar-se cúmplice das outras pessoas ali encerradas. Para a reivindicação da livre expressão naquela sala da universidade, uma instituição fundamentalmente masculina no tempo de Woolf, a voz narradora de *A Room of One's Own* precisa saber se as portas estão fechadas e que ninguém as espiará por detrás delas. Ela precisa saber se, juntas, aquelas mulheres podem compartilhar de seus saberes de modo a construir casas que sejam verdadeiramente suas.

Em um sentido paralelo, ao longo das páginas do ensaio “On the Frontier”, incluído na já mencionada coletânea *The wave in the mind*, Le Guin discute um limiar parecido, ainda que diferente, quando pensa as fronteiras separando nações reais e imaginárias, ponderando inclusive nossas filiações e lealdades enquanto sujeitos confrontados com a diferença em nosso dia a dia. Isto é, confrontados com o lado de fora como um espaço no qual também circulam sujeitos com suas próprias perspectivas acerca do mundo ao seu redor. Não por acaso, Le Guin afirma, já na primeira página de seu romance *The Dispossessed* (1974), no qual uma mureta separa o porto espacial do restante do território planetário de Anarres, que “Like all walls it was ambiguous, two-faced. What was inside it and outside it depended upon which side of it you were on” (Le Guin, 1974, p. 1). Segundo essas autoras, portanto, parece existir um caráter produtivo na ambiguidade de tal limiar entre o dentro e o fora. Afinal, é o conflito entre diferentes perspectivas de pertencimento que irá caracterizar o encontro com o outro, em todas as suas diferenças ou semelhanças. “*The relationship of human with other beings in the house: Inside/ Outside*”.

Em mais um ensaio da coletânea de Le Guin, este intitulado “Rhythmic Pattern in *The*

Lord of The Rings”, a autora propõe uma interpretação do caráter rítmico da prosa de J. R. R. Tolkien. Ela nos ensina que nem sempre duas palavras com inflexões semânticas opostas correspondem a uma construção literária calcada em um mundo bipartido, ou seja, marcada por um binarismo polarizado. Le Guin pensa, antes, o caráter pulsante de alguns desses pares de repetições em Tolkien, tendo em mente o capítulo de *The Lord of the Rings* analisado por ela. Contudo, essa reflexão só nos interessa a partir do momento no qual a autora conclui algo instigante acerca desses pares: “These reversals are not simple binary flips. The positive causes or grows from the negative state, and the negative from the positive. Each yang contains its yin, each yin contains its yang.” (Le Guin, 2004, p. 101).

Seguindo esse raciocínio, podemos analisar de outra forma as estruturas de marginalização da mulher na sociedade capitalista do tempo de Woolf, na qual as mulheres se viam implicadas na esfera doméstica — ao menos no contexto familiar da burguesia — enquanto mantenedoras daquele espaço, ao mesmo tempo em que se viam subjugadas a uma atuação e circulação no espaço público sob constante vigília. Isso porque não se pode descartar a consciência de estarem sob o crivo frequente do patriarca, bem como de outras mulheres com violentos olhares moralistas e normativos para suas ações.

Assim sendo, a relação dessas mulheres com o ambiente externo às suas casas, ou seja, com o mundo público de seu tempo, era caracterizada pela performance de uma identidade feminina que não havia como ser inteiramente deixada do lado de fora quando se retornava da rua. Afinal, é essa a expectativa da sociedade inglesa à qual Woolf irá nos apresentar em *Three Guineas* (1938) — seu importante ensaio no qual somos testemunhas de uma das partes da interlocução epistolar contra a manutenção de estruturas sociais que, novamente, levam a Inglaterra a se envolver na guerra.

Na medida, portanto, em que há uma exterioridade constitutiva pesando sobre aquelas que habitam o interior da casa burguesa, será na relação dialética com a sociabilidade situada no lado de fora dessa casa, no assim chamado mundo público, que a “porta”, o limiar se tornará uma abertura comunicante. Essa brecha oferecida pela “porta” enquanto imagem narrativa, inclusive, é a raiz do seu potencial de revelar os laços de interdependência que nos constituem enquanto sujeitos, bem como a estrutura que mantém tais laços no lugar. Pensar como *outsider*, portanto, ao refletirmos com Le Guin e Woolf, seria atravessar as portas dessa casa e encarar, com atenção, os alicerces da arquitetura doméstica permitindo a reificação de seu lugar no conjunto das estruturas sociais de interdependência. Encarar, portanto, a porta na situacionalidade de uma *outsideness within*, uma exterioridade no interior da casa, passa a ser um caminho fundamental para compreender alguns dos sujeitos que ali habitam.

Seguindo essa ponderação, conseguimos analisar com mais cuidado as roupagens

sociais impostas aos corpos femininos na Inglaterra do tempo de Woolf. Esse contexto, o qual será explorado mais detidamente no próximo capítulo, nos ajudará aqui conforme observamos o caráter precarizante de uma série de situacionalidades históricas centrais para pensarmos os direitos das mulheres no período. Um aspecto desse contexto aparecerá nas leis que, à época, denominavam os maridos como proprietários legais da riqueza de suas esposas — conjunto de leis contestado pelos *Married Women's Property Acts* de 1870 e 1882. Poderíamos também recuperar a restrição quanto à entrega dos diplomas universitários às mulheres concluintes do ensino superior, direito que demoraria até 1948 para ser garantido às estudantes graduadas em Girton e Newnham, só para me ater ao exemplo das faculdades onde Woolf ministra a fala que viraria o texto de *A Room*. É assim que Davi Pinho nos ensina a olhar para a maneira como:

Nessa situação de limiar no sistema jurídico, educacional, e político – dentro e fora da Inglaterra, mesmo quando ali nascidas, ou dentro e fora de Cambridge, mesmo quando ali matriculadas –, a marginalidade da mulher do tempo de Woolf se torna potente em sua escrita, principalmente em *Three Guineas*, já que essa posição de limiar é adotada como um excesso feminino, aquilo que está dentro e fora do mundo público. (Pinho, 2019, p. 47–48)

Situadas nessa posição de limiar, as mulheres do tempo de Woolf, matrizes de uma potência do excesso feminino em sua escrita, se encontram, como afirmei anteriormente, em uma espécie de *outsideness within*. Narrar a liminaridade das mulheres em seu tempo histórico, acaba demandando da própria Woolf uma capacidade para a construção discursiva de elos entre diversas imagens poéticas capazes, em si, de agregar a miríade de significados e significantes atrelados a essa posição. Nesse sentido, pensando para além da figura da “porta” nas narrativas woolfianas, veremos que a “janela” também figura como uma abertura, como uma outra espécie de limiar significativo em sua obra. Como diria Morrison, “(...) an open house, grounded, yet generous in its supply of windows and doors”. De acordo com Pinho, portanto, a janela em Woolf irá figurar como um umbral. Isso porque Woolf inscreve em seus textos

(...) um entendimento metafórico da janela como umbral entre as negociações internas e as representações linguísticas do nosso olhar sobre o mundo (...). Na escrita de Woolf, as janelas marcam o lugar de *costura* entre as representações linguísticas e a potência ainda sem nome do pensamento. (Pinho, p. 23, 2019, grifo do autor)

Esse papel de estabelecer um espaço narrativo para que tais negociações possam ocorrer, portanto, estará inscrito sob a imagem dessas “janelas” woolfianas¹⁰. Se pensarmos em seu potencial de transformação social, as “janelas” retomam aquele sentido da porta-limiar de Agamben, cujo convite à mudança vem acompanhado de uma percepção mais aguda sobre as

¹⁰ Para uma investigação mais detida sobre a importância filosófica das janelas na obra de Woolf, sugiro a leitura do artigo do professor Davi Pinho “Virginia Woolf costura à janela: em busca de uma textualidade andrógina”. In: Davi Pinho; Fernanda Medeiros (Orgs.). *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, v. 2, p. 21-34.

negociações internas que realizamos frente aos discursos com os quais nos construímos para o mundo. Habitar enquanto sujeito o interior de uma casa depende, assim, da capacidade que temos de nos construir de acordo, mas para além dos vislumbres externos possibilitados por tais janelas. Há um exemplo palpável disso quando, no já mencionado *A Room of One's Own*, em um momento do primeiro capítulo da obra, a visão de um mundo anterior à Primeira Guerra Mundial, no qual os gêneros masculino e feminino coabitariam em harmonia, é rompida e desafiada, na mesma hora em que a narradora-personagem de Woolf observa pela janela um gato sem rabo:

If by good luck there had been any ash-tray handy, if one had not knocked the ash out of the window in default, if things had been a little different from what they were, one would not have seen, presumably, a cat without a tail. (...) Certainly, as I watched the Manx cat pause in the Middle of the lawn as if it too questioned the universe, something seemed lacking, something seemed different. But what was lacking, what was different I asked myself, listening to the talk? (Woolf, 1929, p. 10)

Talvez seja possível responder à pergunta de Woolf recorrendo a uma de suas leitoras atentas, a pesquisadora Jane Goldman, quando esta escreve sobre a seção intermediária do romance *To the Lighthouse* (1927). Essa parte do romance de Woolf, figurada como um corredor ligando dois blocos de texto entre o passado e o presente da família Ramsay, é intitulada “Time Passes”. Nela, revela-se ao leitor como não são poucas as portas e temporalidades convidadas a interagir nas ficções de Virginia Woolf. Em *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse* (2004), Goldman nos oferece a provocação duradoura de que quando lemos Woolf, o estético deverá sempre ser considerado político e o político, estético. Ela nos ensina, portanto, uma maneira de observar a estrutura do livro *To The Lighthouse*, segundo:

O movimento de um eclipse, (...) sugere o mesmo de uma elegia em sua transição da luz para a escuridão para a luz novamente; e as três partes de *Ao Farol* ecoam esse movimento ‘triádico’: “A Janela”, sugerindo um meio de iluminação natural e a sua recepção, oferece o relato de um dia e uma noite à luz de velas e à luz do luar no período anterior à Grande Guerra; “O Tempo Passa” é caracterizado majoritariamente pela escuridão; “O Farol”, novamente sugerindo iluminação, dessa vez gerada artificialmente ao invés de passivamente recebida, descreve um dia (pós-guerra) levando à visão e ao esclarecimento. (...) Esse movimento elegíaco pode ser considerado em termos de uma subjetividade marcada por gênero e por contestação. Se a primeira parte apresenta um estudo da velha ordem, pré-guerra, valores (a defesa do casamento e ter filhos como a norma social, carreiras e perseguições intelectuais como o domínio público dos homens, e deveres domésticos como o reino privado das mulheres), então a parte final mostra a sua considerável erosão: Lily Briscoe a artista (ao lado de outros) diverge dos prospectos do casamento, pré-guerra, forçados pela Sra. Ramsay, a dona de casa, cuja morte nos anos intermediários passa a valer como o perecer desses valores. (Goldman, 1998, p. 168–169)

Nos interessa, aqui, a maneira como essa interpretação da estrutura do romance irá remeter a dois aspectos importantes da politização do estético ao longo dessa obra woolfiana.

Por um lado, a sua relação com uma certa ordenação vitoriana da casa burguesa — frente ao espaço da casa de veraneio dos Ramsay, a qual se deteriora com o tempo e com a ausência dos sujeitos que nela circulam. Por outro lado, e agora voltando às páginas de *A Room of One's Own*, é quando *To the Lighthouse* nos remete à passagem de uma “velha ordem” à nova realidade nutrida com a sua erosão que o excerto no qual Woolf registra sua narradora vislumbrando um gato sem rabo passeando no gramado em *A Room of One's Own* ganha novas camadas de leitura. Exterior aos cômodos da sala de jantar, o gato sem rabo “questioned the universe, something seemed lacking, something seemed different. But what was lacking, what was different I asked myself, listening to the talk?”.

Essa abertura às interrogações felinas do outro lado da janela remete à busca woolfiana por deslocar-se da posição social na qual seus pares lhe cobram lealdade. Acompanhando antes aquele que está do lado de fora, externo aos seus pares na sala de jantar da universidade na qual se encontra, a narradora se apercebe da erosão da “velha ordem” descrita por Goldman. Nesse sentido, a proposta da criação de uma Sociedade¹¹ de *Outsiders* na última seção do já mencionado ensaio *Three Guineas* (Woolf, 1938, p. 232), constrói-se sobre a busca de um desejo comum, reconhecível entre as “filhas de homens instruídos” que se percebem às margens da participação no tecido social de seu tempo. Isso porque a missivista ficcional do texto de Woolf observa nelas, no mínimo, a sugestão do interesse comum em desarticular as identidades vigentes em uma Inglaterra voltada para a manutenção de seu engajamento com a guerra. Para além das lealdades e juramentos atrelados à “velha ordem”, essas mulheres se comprometeriam com o anonimato e com a flexibilidade propulsora de uma existência para além de identidades e expectativas cristalizadas na cultura de seu tempo histórico. Assim sendo, tal comunidade de *Outsiders* teria apenas a marginalidade e a diferença como lugar comum, formando uma associação entre desiguais, não adjetivada, mas flexível e abarcadora de todo um conjunto de pessoas relegadas a habitar o lado de fora da norma cultural.

Seguindo na esteira do pensamento de Woolf, podemos conversar com a filósofa Judith Butler quando ela propõe observar nas respectivas precariedades que nos diferenciam contingencialmente uns dos outros, um aspecto comum à nossa constituição humana (Butler, 2019, p. 66): o fato de que somos todos sujeitos constituídos discursivamente sobre corpos vulneráveis. Tal comunalidade nos remete ao fato de que, ao fim e ao cabo, todos partilhamos

¹¹ A acepção do termo neste caso diz respeito a uma associação de pessoas, não ao retrato da sociedade em determinada conjuntura histórica. É importante ressaltar que essa tradução quase homófona ao termo usado por Woolf em inglês, *Society*, segue o texto de *Three Guineas* conforme vertido para o português pelo tradutor Tomaz Tadeu (WOOLF, 2019, p. 116).

enquanto característica constitutiva de nossas vidas do fato de que podemos morrer, ou ser mortos, a qualquer instante, pelas mais diversas razões. O detalhe para o qual Butler nos atenta é de que há vidas mais matáveis do que outras. A identidade de gênero, classe e raça, que poderíamos dizer fazer parte do que Woolf alcunha por “lealdades irreais” das quais todas e todos devemos escapar, são unificadoras e estruturantes da educação patriarcal de seu tempo, posto que ela demarca como o orgulho de pertencer a uma família, assim como o orgulho de pertencer a um sexo, a um país e/ou a uma classe, são capazes de forjar as bases para condutas estruturalmente dotadas de preconceito e favoráveis a um processo de marginalização de determinados corpos e subjetividades em relação à ordem normativa do pertencimento (Woolf, 1938, p. 205).

É necessário reiterar que as “filhas” e “irmãs” se tornam, no pensamento woolfiano, o antídoto para essa educação justamente por estarem à margem de suas “lealdades”, fora mesmo quando dentro (da casa, da classe, da raça, e do país de seus pais e irmãos instruídos). Ocupam, assim, o *outside* e, uma vez situadas nessa posição, encontram viabilidade – por fora da norma – para promover um encontro radical com a diferença, seja essa diferença materializada por quem quer que venha a ocupar essa posição de um outro.

Pensando sob essas premissas, a referência de Le Guin às palavras chinesas *yin* e *yang* na citação trazida alguns parágrafos acima diz respeito justamente à sua compreensão de que, uma escrita que se insere na cultura de nosso tempo histórico ainda dialoga – entre diversas perspectivas – com aquela de um mundo bipartido; mas nem por isso as escritoras ou quem as leem devem tomar o partido dessa visão de mundo. Se acrescentarmos aos pares bipartidos de Tolkien, como depreendidos por Le Guin, o par casa/ lar, é possível me apropriar de seu texto e afirmar que *a casa enquanto terreno positivo causa ou cresce do estado negativo de um lar que se busca no tecido cultural de uma norma supostamente impenetrável, mas o contrário também procede*. Em outras palavras, para que a casa seja terreno positivo da norma cultural vigente, ela precisa guardar uma relação negativa com as subjetividades interessadas em reivindicar uma habitação alheia à familiaridade do território normativo, o qual é apresentado ao sujeito como único caminho possível de inserção social. Procuremos, portanto, nas histórias que compartilhamos uns com os outros, quais são as janelas e portas capazes de nos servir de umbral.

Voltando, com isso, ao texto de Agamben, tão importante quanto essa abertura das “portas” e “janelas” será a possibilidade delas se fecharem bloqueando o caminho. Seu conceito para essa figuração é colocado nos termos de uma porta-estrutura, “espaço vazio, delimitado em seus dois lados por uma parede, embaixo por um limiar e no alto por uma

arquitrave”. Basta observar a porta da fotografia de Kenlock no início desta seção, politicamente vinculada à situação da população negra na Inglaterra dos anos 70, para reparar como, além da linguagem violenta, a porta fechada manda uma mensagem tão clara quanto a palavra escrita. Sendo assim, como um recorte cujos limites estão bem desenhados, olhar a porta-estrutura é perceber que jogar com a linguagem de modo a fazer aparecer a “porta” ou mesmo a “janela” enquanto termo é, sempre, jogar com as dobradiças do acesso em questão – entendendo-o como a mesma estrutura que abre e/ou fecha; como o mesmo limiar que permite a passagem e/ou a impede.

Na porta-acesso o essencial é cruzar um limiar, na porta-estrutura o que está em questão é a possibilidade de fechar ou abrir a passagem. É possível dizer, assim, que a porta-estrutura seja um dispositivo inventado para controlar as portas-limiar, para limitar a incondicionada abertura que estas representam. (Agamben, 2021, p. 30-31)

É assim, portanto, que se torna possível falar da operação linguística na reflexão acerca da fotografia de Kenlock. Se a porta é, na fotografia de Kenlock, o papel sobre o qual a escrita violenta do *slogan* “*Keep Britain White*” será depositada, a trabalhadora do centro esportivo dos Panteras Negros Britânicos, Barbara Grey, está de pé ao lado da “porta” para nos lembrar que ali figura uma porta-estrutura, sob a qual a linguagem de uma identidade nacional racista se coloca, bloqueando um limiar de passagem e acesso à construção plena de subjetividades negras na comunidade dos Panteras Negros Britânicos e demais coletivos da época.

Caminhando por entre a literatura e as artes visuais em busca de uma conversa com as reflexões artísticas da curadoria de Wester, a figuração da casa já parece ter excedido os primeiros contornos delineados nesta pesquisa. A casa no subtexto da reorganização proposta por Morrison, bem como a casa das páginas de Woolf quando interpretadas por Le Guin, e agora a casa que permeia a exposição de Wester são todas figurações linguísticas de um sentimento subjetivo de pertença, isto é, de um tipo de habitação político-existencial. Nesse sentido, no contexto da mesma coletânea de ensaios onde se encontra “Porta e Limiar”, recém-publicada no Brasil sob o título *Quando a casa queima* (2021), Agamben reflete sobre o estatuto contemporâneo desse conceito ampliado da “casa”.

Que casa está queimando? O país onde vive, a Europa, o mundo inteiro? Talvez as casas e as cidades já estejam queimadas, não sabemos desde quando, numa única e imensa fogueira que fingimos não ver. De algumas, restam apenas pedaços de muro, uma parede pintada, uma parte do teto, nomes, muitíssimos nomes já devorados pelo fogo. E, todavia, os recobrimos tão zelosamente com gesso branco e palavras mentirosas que parecem intactas. Vivemos em casas, em cidades queimadas, de cima a baixo como se ainda estivessem em pé, as pessoas fingem viver aí e saem pelas ruas mascaradas entre as ruínas, como se ainda fossem os bairros familiares de outrora. (Agamben, 2021, p. 12-13)

Se vivemos em cidades queimadas, e portanto povoamos um conjunto de estruturas

moribundas, é necessário compreender que essas casas não são espaços de livre circulação de pessoas. Habitar, portanto, não é um direito distribuído de maneira ampla, seja nos países centrais do capitalismo internacional ou aqueles que se desenvolvem no Sul global. E podemos acrescentar a esse cenário a convocação de Woolf, no final do segundo capítulo de seu já comentado *Three Guineas*, quando oferta o segundo dos três guinéus para a consolidação de uma *Outsiders' Society* na qual as mulheres possam iluminar as janelas de uma outra casa:

(...) the guinea with which to pay the rent of your house is yours — would that it were a thousand! For if you agree to these terms then you can join the professions and yet remain uncontaminated by them; you can rid them of their possessiveness, their jealousy, their pugnacity, their greed. You can use them to have a mind of your own and a will of your own. And you can use that mind and will to abolish the inhumanity, the beastliness, the horror, the folly of war. Take this guinea then and use it, not to burn the house down, but to make its windows blaze. And let the daughters of uneducated women dance round the new house, the poor house, the house that stands in a narrow street where omnibuses pass and the street hawkers cry their wares, and let them sing, “We have done with war! We have done with tyranny!” And their mothers will laugh from their graves, “It was for this that we suffered obloquy and contempt! Light up the windows of the new house, daughters! Let them blaze!” (Woolf, 1938, p. 208)

Woolf é categórica em sua vontade de revigorar essa arquitetura moribunda de uma cidade queimada, não apenas porque algumas pessoas foram deixadas às margens das profissões ao longo da história da Inglaterra, mas antes porque ela percebe e se revolta com o grau de assentamento dessa ideologia versada nas “traditions of the private house” (Woolf, 1938, p. 207). O mero ingresso das mulheres nas profissões antes controladas apenas pelos homens não é suficiente para que Woolf se dê por satisfeita. Queimar a casa até suas cinzas lhe é menos interessante, portanto, do que fazer suas janelas se iluminarem, criando passagens e possibilitando a transformação capaz de revitalizar sua arquitetura ainda há pouco sufocante.

A casa em chamas ou a casa queimada são imagens que nos convidam também a retornar para os escombros de um filme como *His House* já mencionado acima e tendo sido abordado por Wester como uma das bases para sua exposição. Por entre a perda dos contornos habitacionais em uma nação da qual as pessoas são obrigadas a fugir e a moradia em residências já tomadas pelo fogo, descobrem-se casas encobertas “com gesso branco e palavras mentirosas” de modo a parecerem intactas. Dessa forma, o elemento do horror no filme decorre não só da situação refugiada do casal protagonista, mas também e, principalmente, do falseamento de uma habitação – discursivamente benevolente, mascarada enquanto estrutura calcificada. Agamben defenderá, a partir desse ponto, um pleito muito mais próximo daquele indicado por Woolf, Morrison e Le Guin. Nesse sentido, ele tenta lembrar da

(...) outra casa, aquela que jamais poderei habitar, mas que é minha verdadeira casa, a outra vida, que nunca vivi enquanto acreditava vivê-la, a outra língua, que soletrava sílaba por sílaba sem jamais conseguir falá-la – tão minhas que jamais poderei tê-

las... (Agamben, 2021, p. 16)

A fala, a linguagem, a casa enquanto tal. Ecos de uma fala anterior a de Agamben surgem conforme o parágrafo termina na abertura oportuna de suas reticências. Martin Heidegger, o filósofo alemão cujas contribuições para o campo da fenomenologia serão eternamente assombradas por sua associação ao nazismo, é um desses ecos frequentes nas entrelinhas dos ensaios de Agamben. Na citação acima, por exemplo, é um sussurro que nos faz retomar as ideias do Heidegger de *A Caminho da Linguagem*, para quem “Falar é escutar a linguagem que falamos. (...) Escutamos a fala da linguagem” (Heidegger, 2003, p. 203). Essa escuta heideggeriana da linguagem em Agamben, em especial no que diz respeito ao seu ensaio acerca da “casa”, diz respeito ao movimento de perceber o indizível que a linguagem tem a dizer, isto é, aquilo que a linguagem pode mostrar enquanto linguagem.

Assim como as figurações anteriores do complexo metafórico da casa, é enquanto morada do ser que a linguagem aparece no pensamento de Heidegger. Para ele, afinal, “(...) a linguagem é a casa do ser” (Heidegger, 2003, p. 127). A partir dessa reflexão, Heidegger nos convida a escutar o consentimento da linguagem, fator que habitaria a vizinhança entre o pensamento e a poesia, nunca restrito a um ou ao outro. Ou seja,

(...) devemos primeiro insistir em pensar, mesmo que por alto, sobre o nosso modo habitual de representar a linguagem, tendo sempre em vista para onde nos acena a vizinhança desses modos de dizer, poesia e pensamento: a saber, para a proximidade enquanto saga do dizer. Representada imediatamente como algo em vigor, a linguagem é encontrada como ação da fala, como ativação dos órgãos da fala, tais como a boca, os lábios, a língua. (Heidegger, 2003, p. 159)

A saga do dizer a qual Heidegger se refere nessa passagem pretende apontar justamente de que maneira essa vizinhança se mostra na linguagem *enquanto linguagem*. Não há aqui uma busca pela essência das coisas tal qual informada por meio da comunicação via linguagem. As afirmações de Heidegger, de certa forma, pretendem fazer poesia e pensamento instalarem-se um em frente ao outro de modo que se enxerguem com a devida atenção — morar na proximidade do outro, é isso que está em jogo nessa vizinhança. É o caminho construído pela linguagem dita, falada e sonora que convida, portanto, o pensamento lógico a dialogar com o lirismo dos afetos. Ambos passam a estar, irremediavelmente, de frente um para o outro.

Trata-se de compreender a linguagem, portanto, por meio de uma construção similar àquela proposta pelo filósofo Walter Benjamin em seu ensaio “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana” (1916), isto é: a “resposta à pergunta: o *que* comunica a linguagem? é então a seguinte: *cada linguagem comunica-se a si mesma*” (Benjamin, 2020, p. 11, grifo do autor). Sendo assim, quando Agamben fala de uma “outra casa, aquela que jamais poderei habitar, mas que é minha verdadeira casa” (Agamben, 2021, p. 16) no excerto acima, ele acaba por fazer um uso do termo “casa” interessado na rejeição da teleologia histórica herdada em

discursos acerca das identidades nacionais e, inclusive, das categorias culturais codificadas enquanto gênero, raça e estrangeiro. Seria uma outra casa capaz de moldar esses discursos para além de sua arquitetura normativa e sufocante comum aos Estados modernos. Seria sobre enxergar a outra casa, a outra possibilidade de ser e existir, para além dos limites impostos por essa norma cultural cujo gesso cobriu as paredes das casas em seu território — ao fim e ao cabo, seria sobre perceber, com efeito, o quão disposta a abrir está a porta-estrutura que tanto se vê fechar diante das vidas de alguns sujeitos na história das nações mundo afora. Afinal, a linguagem, o dizer enquanto essa “outra casa, outra vida” consiste, também, em uma estrutura. Contudo, essa estrutura não parece ser, ao menos no âmbito da linguagem e, em especial, da ficção, um sólido intransponível. Ela é antes uma arquitetura porosa, cujas tábuas de madeira envelheceram e estão cedendo aos poucos — convites informais à reparação, à reinvenção, ao redesenhar propositivo de uma casa habitável, de um lar.

Na referência a Benjamin, feita anteriormente, é importante reconhecer como — além do olhar para a linguagem comunicando-se enquanto *linguagem* — o filósofo nos remete a uma especificidade dessas enunciações discursivas. Não é uma generalização conceitual da linguagem que comunica-se enquanto tal, mas antes a constatação de que “*cada linguagem comunica-se a si mesma*” (Benjamin, 2020, p. 11, grifo do autor). Sendo assim, o retorno às artes como instâncias discursivas capazes de revelar aspectos sobre a vizinhança entre poesia e pensamento faz do movimento em direção à literatura, por exemplo, um gesto voltado para o interesse em descobrir essa miríade de possibilidades na língua que se enuncia enquanto tal. Trata-se do gesto concreto, por parte das escritoras que coabitam nesta tese de trabalhar cada instância de linguagem literária em busca de comunicar a sua enunciação também (e, por vezes, principalmente) *enquanto linguagem*. Trata-se também de compreender essa enunciação enquanto o comunicar de arquiteturas particulares, o dizer a casa, deixando aparecer seus entrecruzamentos sonoros, metafóricos e literais, para, dessa maneira, interferir nas possibilidades de habitação sugeridas nas suas entrelinhas.

A ficção estabelece, portanto, uma conversa com a realidade ao revelar o seu caráter invariavelmente multifacetado, sim, mas também — e principalmente — quando encena a nossa interdependência uns com os outros diante do mundo no qual habitamos, em nossas casas, em nossas cidades, em nosso dia a dia repleto das intercessões entre a realidade humana e as existências não humanas, esquecidas muitas vezes como pano de fundo à margem do nosso lar aparente. O dizer ficcional compõe-se, portanto, enquanto vereda de acesso à “outra casa, outra vida (...) [à] outra língua, que soletrava sílaba por sílaba sem jamais conseguir falá-la — tão minhas que jamais poderei tê-las...” (Agamben, 2020, p. 16). Falar da ficção *enquanto linguagem* nos possibilita ampliar a importância de contar e habitar certas histórias, de modo

a fertilizar passagens e limiares escondidos na vizinhança entre poesia e pensamento.

1.3 Sujeitos coabitando o espaço: investigações da “dupla-consciência”

Neste ponto, se faz necessário retomar alguns debates espalhados pelas seções que a esta antecedem para avançarmos em nossos argumentos. Isso porque já exploramos certos tensionamentos inscritos na corda esticada entre habitar uma casa e pertencer a um lar, mas ainda há o que dizer sobre os sujeitos coabitando nesses espaços. Chegamos a nos aventurar pela dialética do limiar em Woolf, investigando o seu produto narrativo, isto é, a formação de determinados sujeitos no interior de tais casas linguísticas. Até mesmo enveredamos pela corroboração dessa dialética por parte de Le Guin, segundo a qual, “Home isn’t Mom and Dad and Sis and Bud. Home isn’t where they have to let you in. It’s not a place at all. Home is imaginary” (Le Guin, 2004, p. 208). No entanto, iremos seguir com a arquitetura intuída por Toni Morrison, que nos oferece uma porta ao vislumbre da língua inglesa como arcabouço habitacional do discurso racializado. Veremos como ela faz figurar essa língua enquanto espaço para criação e reivindicação de outra coerência narrativa para o sujeito. Nesse sentido, tais cruzamentos nos darão espaço para pensar sobre as subjetividades de suas personagens nos termos de um enquadre racial apto a mediar a integração e a participação desses sujeitos na sociedade onde tais usos da língua estão situados. Essa concepção metodológica de como localizamos e interpretamos os saberes de cada sujeito no discurso literário tem por base a perspectiva crítica da filósofa e bióloga Donna Haraway, enunciadora de uma das epígrafes deste capítulo, e que se propõe a uma outra forma de fazer pesquisa, na qual uma “objetividade [dita] feminista significa, simplesmente, saberes localizados¹²” (Haraway, 1995, p. 18).

Em certa medida, esse preâmbulo nos encaminha para o conceito de *assujettissement* (vocábulo foucaultiano que contempla ao mesmo tempo as ideias de subjetivação e assujeitamento/sujeição), por meio do qual Judith Butler estabelece que “A sujeição é, literalmente, a feitura de um sujeito, o princípio de regulação segundo o qual um sujeito é formulado ou produzido” (Butler, 2019, p. 90). Essa ambiguidade do conceito de *assujettissement*, para Butler, nunca se dá fora do corpo, desconectada de nossa materialidade.

¹² “Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento ‘objetivo’.” (Haraway, 1995, p. 36)

Pelo contrário, é na medida em que o corpo de uma pessoa é contextualizado no recorte histórico-geográfico da classe, raça e gênero segundo o qual ela é socializada que, pouco a pouco, os discursos que incidem sobre essa pessoa, e que por ela são apropriados e assimilados, a lapidam enquanto sujeito mediante uma destruição formativa. Afinal,

A formação desse sujeito é, ao mesmo tempo, o enquadramento, a subordinação e a regulação do corpo, e o modo como essa destruição é preservada (no sentido de sustentada e embalsamada) na normalização. (Butler, 2019, p. 99)

Buscando atender a uma regulação que garanta a sua inteligibilidade enquanto corpo em circulação na sociedade, o sujeito se estabelece a partir da subordinação a uma rede de atravessamentos discursivos cujos encontros promovem aquilo que Butler irá nomear como os nossos respectivos enquadres ideológicos. Essa subordinação e regulação do corpo, notadamente, filtram a maneira como os sujeitos interpretam uns aos outros. Nesse sentido, o ato de interpretar o mundo passa, de forma insistente, por nossas delimitações de enquadre. Interpretar, portanto, é responder a um campo de inteligibilidade que nos convoca a ler os corpos e os discursos em nosso entorno a partir de uma perspectiva situada na linguagem. Isto é, trata-se de um gesto localizado na e mediado a partir dos nossos usos da língua.

Assim, a relação entre residências e residentes das casas que observamos na ficção de Morrison, Le Guin e Woolf nos permitirá analisar as diferenças e particularidades de cada uma dessas autoras no tratamento dos sujeitos no espaço. Apesar de algumas interessantes imagens para pensar essas questões apareçam em um texto como *A Poética do Espaço* (1957), do filósofo Gaston Bachelard, esta tese não irá tomar os caminhos da psicologia como ocorre nos capítulos derradeiros do texto de Bachelard. Isso porque será mais interessante observar como o desdobramento desses sujeitos irá partir, em certa medida, de acepções complementares ao conceito sociológico de dupla-consciência, ora abraçado na obra de Woolf, ora redimensionado nos textos de Morrison e Le Guin. Afinal, pensar o tensionamento produzido entre habitar a casa e pertencer a um lar, significará buscar como essas três autoras pensam a construção discursiva de personagens que se enquadram (tangenciam ou expandem) uma posição social de “dupla consciência” na sociedade que habitam.

Para os fins desta seção, é relevante mapear como esse conceito aparece tanto em *As Almas do Povo Negro* (1903), pedra angular do pensamento antirracista de William E. B. Dubois e muito influente para diversas gerações de intelectuais negros/as nos Estados Unidos, quanto em *A Room of One's Own*, influente e já tão comentado ensaio feminista de Virginia Woolf. Sendo assim, aproximo abaixo as duas citações para elaborar melhor onde pretendo chegar com as afirmações acima. Em seu livro, Dubois afirma, quanto à posição das pessoas negras nos Estados Unidos do início do século XX, que:

É uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade – é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio. (Dubois, 2021, p. 23)

Produzindo ecos com que veremos no excerto de Woolf, sobre a possibilidade de partilhar ou não da nacionalidade de suas respectivas contrapartes identitárias, Dubois parece entrever a gravidade da intercessão racial no debate. A historiografia estadunidense nos permite compreender bem o ponto de vista de Dubois, afinal o trecho acima é retirado da obra *As Almas do Povo Negro*, que lida de maneira frontal com as políticas públicas que caracterizaram o reconhecimento do cidadão negro nos Estados Unidos após abolição da escravidão, durante o dito período da Restauração, bem como a subsequente perda de inúmeras dessas políticas de reparação em função dos atos de terrorismo racial perpetrados principalmente no Sul do país. Assim, sob outra perspectiva, Woolf reflete sobre a posição das mulheres de classe média alta na Inglaterra do início do século XX:

Again, if one is a woman one is often surprised by a sudden splitting off of consciousness, say in walking down Whitehall, when from being the natural inheritor of that civilization, she becomes, on the contrary, outside of it, alien and critical. (Woolf, 1929, p. 88)

A interrogação de Woolf, sua interferência vibrante no texto de *A Room of One's Own*, se debruça justamente sobre a maneira como, para as “filhas dos homens instruídos”, ainda que se habitue à ilusão de partilhar com o gênero masculino uma nacionalidade, há momentos nos quais a consciência é cindida. Essa cisão tem como consequência revelar a maneira como a essas mulheres só cabe relacionar-se com a tradição civilizatória do seu país mediante os laços que mantinham com os homens aos quais estavam casadas, ou dos quais eram filhas, sobrinhas e irmãs – cada uma dessas posições legadas por sua genealogia patriarcal.

Entre ambas as citações, um dos pontos comuns dessa dupla-consciência parece figurar no âmbito do pertencimento nacional. No entanto, na medida em que se quebra a arquitetura de um discurso estabelecido para nele fazer caber corpos até então empurrados para suas margens, a coabitação irá produzir conflitos. Sendo assim, conviver com a diferença dos outros habitando nossas casas linguísticas, diz respeito a reconhecer uma interdependência da qual não podemos escapar – no emaranhado de laços que nos fazem e desfazem por meio da linguagem, buscar a auto afirmação de si enquanto sujeito passa pelo sentimento de pertença. Nesse sentido, quando pensa os estudos raciais dentro dos campi universitários, Morrison recusa interpretar de maneira profética o que observa Dubois. Ela afirma que

To the extent the world-as-home that we are working for is already described in the race house as waste, the work this scholarship draws our attention to is not just

interesting —it may save our lives. (...) W. E. B. Du Bois's observation is a strategy, not a prophecy or a cure. Beyond the dichotomous double consciousness, the new space this conference explores is formed by the inwardness of the outside, the interiority of the "othered", the personal that is always embedded in the public. In this new space one can imagine safety without walls, can iterate difference that is prized but unprivileged, and can conceive of a third, if you will pardon the expression, world "already made for me, both snug and wide open, with a doorway never needing to be closed."

Home. (Morrison, 1997, p. 12)

Ao reconhecer nessa noção de dupla-consciência uma estratégia, não uma cura ou profecia, Morrison valoriza a discussão sobre racialização dos corpos de modo a desnaturalizar o estereótipo de "um tipo único de pessoa negra", isto é, ela tem um interesse ativo em desnaturalizar a descrição de uma pessoa apenas a partir da cor de sua pele, bem como das associações históricas que o tráfico de pessoas africanas, a escravidão e o preconceito racial nos diversos contextos mundo afora insistem em subscrever à noção de raça. Em contrapartida, isso jamais irá significar que Morrison nega a historicidade desses corpos negros na formação de comunidades forjadas apesar da sua marginalização em um país como os Estados Unidos. Dessa maneira, compreender Dubois como um escritor dos modernismos de língua inglesa¹³ traz à tona outra face da "estratégia" de observar a dupla-consciência como a característica posição desse sujeito negro cindido no mundo estadunidense de sua época.

Esse aspecto do conceito nos leva a pensar a dupla-consciência, também, como "estratégia narrativa", até mesmo literária, cujo raciocínio se presta a revelar, no fim e ao cabo, um problema crônico de pertencimento ao enquadre linguístico disponível na arquitetura racializada da língua inglesa. Essa subjetividade cindida não será importante apenas nos ensaios de Dubois, os quais recorrem à música e à literatura como referências estéticas em suas reflexões (incluídas nas epígrafes de cada capítulo), mas também no trabalho realizado por Morrison ao longo de seus textos de ficção. Morrison insiste, assim, para que seus leitores e suas leitoras se engajem com suas personagens nos mais diversos espectros do tecido social (sem nunca descartar a racialização de seus corpos enquanto elemento central de suas relações no mundo). É nesse sentido que ela fala de uma "inwardness of the outside", mediante a qual os sujeitos em suas obras são narrados a partir de sua dupla-consciência, mas também exercitando a percepção de si mesmos para além dela. Morrison parece compreender, nesse passo além, sua capacidade narrativa de caracterizar uma diferente arquitetura na qual a linguagem possa se inscrever de outra maneira, ou seja, na qual essa arquitetura discursiva possa sofrer transformações capazes de redesenhar as hierarquias no seio da própria língua. É

¹³ Para uma discussão aprofundada dessa interpretação, ver GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

o caso da casa racializada, em Morrison; da casa patriarcal, em Woolf; e das casas alienígenas, em Le Guin.

Aproveitando o ensejo dessa lista, poderemos nos encaminhar para o universo interplanetário narrado na obra de Le Guin e, nesse contexto, pensar quais são os desdobramentos possíveis para o conceito de dupla-consciência em seus romances. As histórias que irão nos interessar serão, principalmente, as obras de ficção científica do dito ciclo Hainish¹⁴, conjunto de narrativas que se inicia com a publicação, no ano de 1966, da novela *Rocannon's World*. Contudo, cabe aqui uma ressalva feita pela própria Le Guin, quando questiona a atribuição de palavras como “ciclo” ou “série” para caracterizar essa coleção de livros, uma vez que sua proposta artística não pretende conduzir o leitor por uma narrativa sequencial, mas antes envolvê-lo na manutenção da autonomia de cada história para além do universo de imaginação que compartilham. Sendo assim, destaco apenas o elemento mais constante a ser partilhado por essas narrativas — a conjuntura capaz de nos abrir para uma percepção mais profunda de cada uma delas —, isto é, a historicidade da organização interplanetária denominada Ekumen.

Segundo essa premissa conjuntural, o povo Hainish, uma etnia humanoide ancestral, teria sido um dia responsável pela colonização de inúmeros planetas universo afora, com o intuito de promover uma série de experimentos evolutivos a partir do gene *humano*. Bilhões de anos mais tarde, alguns membros desse povo – procurando uma maneira de debater essa “má herança” – teriam se reunido para criar uma organização cujo princípio de funcionamento se baseia em investigar e coletar informações histórico-antropológicas acerca dos planetas que um dia foram colônia de Hain, sem contudo interferir politicamente nas dinâmicas de poder próprias a cada planeta no momento presente. A depender dessas investigações, o planeta era convidado a se juntar à organização Ekumen, permitindo aos seus habitantes estudarem para exercer o papel de Observadores e Enviados para esses planetas.

Dessa maneira, o paradoxo fundacional dessas obras consiste na convivência simultânea de duas premissas contraditórias no subtexto de todas as decisões que deverão ser tomadas pelos Observadores e Enviados aos planetas pela Ekumen – isto é, o princípio da neutralidade política ou não interferência paradoxalmente aliado ao entendimento de que a mera revelação da existência de uma organização interplanetária já consiste em uma espécie de interferência.

¹⁴ Neste momento, cabe uma ressalva, pois a obra de Le Guin contempla vários nichos para além da Ficção Científica, cada uma com suas respectivas particularidades, sejam seus livros de fantasia, sejam os inúmeros volumes de poesia. Para os fins desta tese, me deterei principalmente sobre suas obras de *sci-fi* e, no capítulo 4, sobre alguns de seus poemas, compreendendo que só seria possível dar conta de todo o escopo de sua obra caso iniciasse mais quatro anos de pesquisa em um segundo doutorado.

No conto “Winter’s King”, coletado no livro *The Wind’s Twelve Quarters*, mencionado anteriormente, um breve diálogo ilustra bem este quadro:

“Once you said, Lord Axt, that different as I am from you, and different as my people are from yours, yet we are blood kin. Was that a moral fact, or a material one?
 (...) “Both, my lord. (...) the kinship goes back a million years and more, to the Fore-Eras of Hain. The ancient Hainish settled a hundred worlds.” (...) “The dream of the Ekumen, then, is to restore that truly ancient commonality; to regather all the peoples of all the worlds at one hearth?”
 Axt nodded, chewing bread-apple. “To weave some harmony among them, at least. Life loves to know itself, out to its furthest limits; to embrace complexity is its delight. Our difference is our beauty. All these worlds and the various forms and ways of the minds and lives and bodies on them – together they would make a splendid harmony.”
 (Le Guin, 1975, p. 106)

Pensando esse trecho, vale reforçar a maneira como entendo que essas premissas *ekumênicas* possam guardar relação com o conceito de dupla-consciência esquadrinhado acima. É possível que, novamente, a melhor maneira de explicitar esse debate seja partir de um exemplo ficcional: Sutti, a protagonista do romance *The Telling* (2000), é atravessada por um sentimento capaz de sobrepor as citações de Woolf e Dubois, mas não apenas por ser racializada¹⁵ ou identificar-se com o gênero feminino. A sua dualidade subjetiva (ou dupla-consciência, se assim quisermos nomear) decorre, portanto, da compreensão simultânea de que, enquanto herdeira dos experimentos colonizadores do povo Hain, ela partilha do gene *humano* com as pessoas de Aka, planeta alienígena onde ela atua como Observadora – o que a permite, em determinados contextos, se mesclar com o povo daquele planeta para além da sua demarcação como forasteira. Porém, enquanto uma pessoa nascida e crescida em outro enquadramento histórico-cultural, Sutti teve um processo de socialização que a difere de outros habitantes de Aka em pontos cruciais da maneira como a mesma interpreta o mundo alienígena ao seu redor. É o caso quando, em um movimento de investigação das regiões mais distantes do centro urbano do planeta, Sutti sai da cidade para as vilas campestres e percebe que

(...) even with people she saw constantly, intimacy did not grow. She did not feel this distance as prejudice, xenophobia; the Akans were remarkably unconcerned about foreignness as such. It was that [in the cities] they were all so busy, and all bureaucrats (...). But on the riverboat [leaving the urban perimeter], people talked. They talked personally, intimately, and exhaustively. They leaned on the railing talking, sat around on the deck talking, stayed at the dinner table with a glass of wine talking. A word or smile from her was enough to include her in their talk. And she realised, slowly, because it took her by surprise, that they didn't know she was an alien. (Le Guin, 2000, p. 32-33)

¹⁵ Em função de sua ascendência imaginada com certa proximidade à cultura indiana no universo ficcional de Le Guin. Para os fins narrativos do romance, é de extrema importância compreender que Sutti é uma terráquea marcada por sua posição alienígena entre os habitantes do planeta Aka, para onde fora enviada pela Ekumen.

No encontro entre a temporalidade de Sutti, tendo crescido em outro planeta, com a espacialidade de sua cambiante posição nos diferentes lugares pelos quais circula em Aka, há muitos momentos nos quais ela – oscilando entre a posição de Observadora, trabalhando para a Ekumen, e a posição de pessoa em busca da compreensão do que habita o subtexto da sociabilidade naquele planeta estranho – se vê desorientada no espaço, com dificuldade de enxergar os alinhamentos que cultivou até então no seu trânsito pelas cidades de Aka, bem como por suas zonas rurais. Dessa maneira, é interessante pensar Sutti como uma personagem que – tomando de empréstimo o conceito de Sara Ahmed, em seu livro *Queer Phenomenology* – se encontra desorientada quanto ao seu lar, vivendo a experiência de estar sempre encarando ao menos duas direções espaciais distintas na narrativa, Aka e seu planeta de origem, Terra. Uma das dinâmicas desse livro paradigmático na obra de Le Guin, portanto, é justamente esse duplo gesto de uma personagem que, enquanto imigrante, está permanentemente dividida entre olhar “em direção ao lar que um dia foi perdido, e o lugar que ainda não se tornou o seu lar” (Ahmed, 2006, p. 10)¹⁶. Este ponto será debatido em mais detalhes no capítulo quatro, dedicado à obra de Le Guin. Trata-se, por agora, de pensar o encontro do leitor com personagens localizadas enquanto sujeitos naquele universo multiplanetário, permitindo-se reavaliar a categoria do que, afinal, significa ser humano.

1.4 Escrever as casas nas quais habitamos: de ideias sobre gênero literário à coerência narrativa

Diante de tais enquadres subjetivos, Woolf, Morrison e Le Guin irão se interrogar constantemente sobre o quanto podemos nos convencer e ser convencidos de pertencer a um local ou a uma comunidade. Conforme vimos anteriormente, Morrison tem consciência de que o fazemos por meio de uma língua historicamente marcada por atravessamentos de raça. É assim que ela opta por estabelecer “(...) a radical distinction between the metaphor of house and the metaphor of home [that] helps me clarify my thinking on racial construction. (...) eliminating the potency of racial constructs in language is the work I can do” (Morrison, 1997, p. 3-4). Em outros debates, mas seguindo o mesmo raciocínio, poderíamos dizer que Woolf e

¹⁶ Original: “(...) toward a home that has been lost, and to a place that is not yet home.”

Le Guin irão, por sua vez, dar uma ênfase maior aos enquadres patriarcais e heteronormativos confinando mulheres e pessoas LGBTI+¹⁷ a determinados papéis sociais ou formações familiares em detrimento daqueles designados aos homens brancos cisgênero. No entanto, seria leviano afirmar que Morrison não trabalha o gênero [*gender*] como categoria fundamental em suas obras. Na medida em que explicitam tais discursos como construtos sociais, seja no caso da raça como no caso do gênero e da sexualidade, a distinção metafórica entre as imagens poéticas da casa e do lar alinham e condensam o debate subscrito às estruturas de opressão quando ora habitamos um espaço, ora sentimos pertencer a um lugar.

Indagando as estradas e os desvios capazes de viabilizar novas maneiras de pertencer a um lar íntimo, ainda que coletivo, Morrison elenca, as perguntas que a interessam como artista: “How to be both free and situated; how to convert a racist house into a race-specific yet nonracist home? How to enunciate race while depriving it of its lethal clinging?” (Morrison, 1997, p. 5). A única alternativa que Morrison enxerga diante dessas indagações é produzir com sua escrita uma intervenção efetiva nos sulcos de sua intimidade com a língua inglesa (Morrison, 1997, p. 7).

Nessa literatura, a figura da casa como um espaço discursivo, isto é, cuja arquitetura linguística delimita a circulação e o convívio dos sujeitos que nela habitam, pode ser investigada por meio de um olhar atento para os elos entre a escrita ficcional e os nossos próprios horizontes de imaginação. Afinal, é sobre os limites de nossas fronteiras imaginárias que pensa Toni Morrison quando pondera quais as melhores maneiras de redesenhar, via literatura, essa casa racializada. No entanto, para além do subtexto racializante cimentando as paredes da casa imaginada por Morrison, a leitura de sua companheira nesta tese, Ursula Le Guin, nos trará a possibilidade de encontrar uma outra forma de escrita interessada na transposição da experiência do mundo cotidiano segundo os termos de nossas respectivas imaginações. Em seu ensaio “The Question I Get Asked Most Often” (2004), ela aponta que

Fiction results from imagination working on experience. We shape experience in our minds so that it makes sense. We force the world to be coherent – to tell us a story. Not only fiction writers do this; we all do it; we do it constantly, continually, in order to survive. People who can't make the world into story go mad. Or, like infants or (perhaps) animals, they live in a world that has no history, no time but now. (Le Guin, 2004, p. 264)

De acordo com Le Guin, portanto, dar coerência às nossas experiências por meio das histórias que contamos torna-se um ato fundamental. Essa coerência descreve a imaginação enquanto partilha de uma historiografia que é fruto da construção de nosso convívio uns com

¹⁷ Sigo aqui a sigla utilizada pelo autor Renan Quinalha ao longo do livro *Movimento LGBTI+: Uma breve história do século XIX aos nossos dias* (2022).

os outros, humanos e não humanos. Logo, a coerência narrativa funcionará neste excerto de Le Guin como princípio unificador de uma estrutura linguística complexa, pois escorregadia conforme as palavras figuram como a base de construções passíveis de se erguer. Ou seja, para a autora, essas arquiteturas ficcionais de uma história deveriam ser investigadas segundo as implicações do enquadramento que produzem no ato de sua enunciação/escrita. Isso não significa dizer que essas histórias estariam sujeitas ao tipo de discurso no qual prevalece apenas o cotidiano (ou a “verdade factual”) de nossas experiências. Nada haveria de palpável em um fato, sem linguagem.

The exercise of imagination is dangerous to those who profit from the way things are because it has the power to show that the way things are is not permanent, not universal, not necessary. Having that real though limited power to put established institutions into question, imaginative literature has also the responsibility of power. The storyteller is the truthteller. (Le Guin, 2004, p. 219)

Se as pessoas que contam histórias [*storyteller*] são, nas palavras de Le Guin, arautas da verdade [*truthteller*], podemos nos dispor – por um princípio metodológico – a fazer a seguinte pergunta: o que uma escritora de ficção pretende nos comunicar quando escolhe a palavra “verdade” para adjetivar seu ofício, para caracterizar os lares subscritos à sua ficção? Parece pouco provável que essa verdade seja aquela Verdade (com letra maiúscula) do fascismo masculinista, interessada em se impor à verdade dos outros em favor de uma perspectiva singular sobre os eventos de um determinado contexto histórico-cultural. Ainda que viajemos a outros planetas em *The Left Hand of Darkness* (1969) ou *The Word for World is Forest* (1972), cada mundo habitado pelas personagens que acompanhamos em Le Guin é apenas uma peça na vasta rede interplanetária de universos particulares – não há nenhum planeta absoluto ou fechado à diferença de perspectiva. Antes de uma verdade última, Le Guin nos garante que seu trabalho está ligado às verdades tornadas acessíveis pela ampliação dos nossos horizontes de imaginação – e a literatura é onde ela encontra, assim como outras escritoras e escritores antes o haviam feito, um caminho para promover essa ampliação.

Parece ser nesse sentido que Virginia Woolf argumenta, quando pensa ao longo de *A Room of One's Own*, a probabilidade de que “Fiction here is likely to contain more truth than fact” (Woolf, 1929, p. 4). Isso porque, na medida em que a ficção tem o potencial de desobrigar as palavras de uma espécie de utilitarismo conectando significado e significante, Woolf também propõe – no ensaio “Craftsmanship” (1937), explorado mais a fundo no segundo capítulo desta tese – uma série de reflexões sobre a “many-sided [truth]” (Woolf, 1937a, Loc 56952-56956) das palavras, capaz de revelar distintas maneiras de enxergar o mundo, ora fazendo ecoar sonoridades a elas associadas historicamente, ora mostrando-as capazes de reconectar perspectivas distintas umas às outras. Sendo assim, ainda que as histórias que

contamos nos dêem uma espécie de coerência imaginativa, não devemos incorrer nos riscos de falar da língua em uso como um antro de criação pura no qual a literatura pesca os significantes e sentidos que deseja, dispondo-os a seu bel prazer sob a batuta do autor-maestro. Esse tipo de falseamento perde de vista o quanto as palavras escapam a qualquer um que as tente subjugar crendo em si como quem tem fé em um Deus da linguagem. Woolf já procurava nos ensinar como as palavras

(...) hang together, in sentences, in paragraphs, sometimes for whole pages at a time. They hate being useful; they hate making money; they hate being lectured about in public. In short, they hate anything that stamps them with one meaning or confines them to one attitude, for it is their nature to change.

Perhaps that is their most striking peculiarity — their need of change. It is because the truth they try to catch is many-sided, and they convey it by being themselves many-sided, flashing this way, then that. Thus they mean one thing to one person, another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as a pikestaff to the next. And it is because of this complexity that they survive. (Woolf, 1937a, Loc 56952-56956)

Woolf, portanto, sinaliza ao longo de “Craftsmanship” uma das questões mais caras a esta tese – de que nós sempre corremos o risco de congelar a língua em uma formação discursiva particular, reduzindo-a a uma suposta utilidade comunicativa enquadrando sujeitos no mundo. Isto é, Woolf nos intima a lembrar do risco iminente de congelar sua língua em uma arquitetura estanque, coagulada – e aqui a preocupação de Morrison com a casa racializada nos salta aos olhos novamente. Woolf nos remete, cautelosamente, a um uso da língua sem portas e janelas pelas quais se possa respirar ou sequer reparar na existência de um horizonte de mudança possível para cada realidade consolidada nessa mesma língua. Não há, em um sistema de significantes reduzidos às suas utilidades objetivas, confusões produtivas entre as palavras. Isso impede a sua capacidade de nutrir o terreno da linguagem para que seja possível reivindicar a construção de novos lares – nos quais epistemologias radicalmente distintas possam conviver e coabitar entre si.

Seguindo esse raciocínio, tal interpretação do ato de imaginar irá demandar a reivindicação dessas “many-sided [truths]” (Woolf, 1937a, Loc 56952-56956) por trás das palavras. Uma reivindicação que rejeite as casas discursivas nas quais a diferença tende a perder espaço para a consolidação de uma verdade aparentemente imutável e totalizante. Pensando com Le Guin, Morrison e Woolf, portanto, a escrita de ficção parece ser essa forma artística que resguarda um potencial de estremecimento da solidez aparente das instâncias sedimentadas no cotidiano discursivo de uma língua. Trabalhar sob o paradigma da casa-linguagem, portanto, significará dotar nossa leitura e interpretação de um olhar arquitetônico e desarmador para com a língua. Ler o texto literário, portanto, como quem lê uma casa em construção.

Dessa maneira, frente às instâncias nas quais uma língua se paralisa e se fundamenta a partir de certa ignorância situada (de um determinado enquadramento racista, por exemplo), Morrison entende que resta convocar a escrita ficcional como cena de tensionamento poético da língua, fazendo um convite ao reencontro com a sua vitalidade dinâmica. Pensando nisso, como já foi dito, quando Morrison afirma que a linguagem é uma casa racializada, seu intuito parece ser, além de por em questão as políticas de moradia para a população negra nos Estados Unidos, iluminar os contornos da arquitetura linguística decorrente desse percurso histórico. Reconhecer, portanto, a ligação que cada um de nós ainda mantém com tal estrutura acaba revelando as diferentes maneiras como ela alicerça possibilidades de expressão na língua, sem falsos idealismos. Sendo assim, o cuidado de Morrison ao navegar nas fronteiras desse imaginário racial delimitador do nosso entorno linguístico é um importante movimento de educação dos seus leitores e das suas leitoras. Após descrever a tentativa mal-sucedida de “enunciate race while depriving it of its lethal clinging” em uma passagem do romance *Beloved* (1987), ela afirma que

That experience of regret highlights for me the need to rethink the subtle yet persuasive attachments we may have to the architecture of race. We need to think about what it means and what it takes to live in a redesigned racial house and evasively and erroneously call it diversity or multiculturalism as a way of calling it home. We need to think about how invested some of the best theoretical work may be in clinging to the house's redesign as simulacrum. We need to think about what new dangers present themselves when escape or self-exile from the house of racial construction is announced or achieved.

I risk here, perhaps, charges of encouraging futile attempts to transcend race or pernicious efforts to trivialize it. It would worry me a great deal if my remarks – or my narratives – were to be so completely misunderstood. What I am determined to do is to take what is articulated as an elusive race-free paradise and domesticate it. I am determined to concretize a literary discourse that (*outside of science fiction*) resonates exclusively in the register of permanently unrealizable dream. It is a discourse that (unwittingly) allows racism an intellectual weight to which it has absolutely no claim. My confrontation is piecemeal and very slow. Unlike the successful advancement of an argument, narration requires the active complicity of a reader willing to step outside established boundaries of the racial imaginary. (Morrison, 1997, p.8, grifo meu)

A ideia central desse trecho está justamente na confiança de Morrison em seu público leitor como um conjunto de pessoas interessadas em se engajar com o texto literário em todos os incômodos que ele possa produzir. O problema central está na promoção de uma epistemologia cuja alcunha de “multiculturalismo” a isente de ter de lidar com a arquitetura racializada e racista da língua. Sendo assim, a autora se opõe aos trabalhos teóricos que, segundo seu entendimento da arquitetura da raça, estariam muito apegados a essa casa racializada de modo a apenas conseguir enxergar na proposta de sua reconstrução linguística mais um simulacro de transcendência. O receio de Morrison parece encontrar uma voz que a acompanhe nos comentários que Le Guin tece acerca da importante fala de Audre Lorde, “As

ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande” (1979), proferida na mesa-redonda “The Personal and the Political”, na *Second Sex Conference*, realizada em Nova Iorque, em 1979:

Audre Lord said you can't dismantle the master's house with the master's tools. I think about this powerful metaphor, trying to understand it. (...) Are there indeed tools that have not been invented, which we must invent in order to build the house we want our children to live in? Can we go from what we know now, or does what we know now keep us from learning what we need to know? To learn what people of color, the women, the poor, have to teach, to learn the knowledge we need, must we unlearn all the knowledge of the whites, the men, the powerful? Along with the priesthood and phallocracy, must we throw away science and democracy? Will we be left trying to build without any tools but our bare hands? The metaphor is rich and dangerous. I can't answer the questions it raises. (Le Guin, 2004, p. 217-218)

A aporia de Le Guin se aparenta com aquela de Morrison. Contudo, esta última, por sua vez, aposta textualmente no potencial da narrativa em, paulatinamente, deslocar e ajudar a conduzir a emergência de um sujeito consciente de algo que está subscrito a arquitetura linguística dessa casa racializada. Isso porque, como ela mesma afirma, não a interessa “an elusive race-free paradise”, mas também pouco cabe à sua ficção operar meramente a partir de significantes esvaziados de seus significados. Em outras palavras, Morrison pretende convocar o seu leitor à atenção para os detalhes e nuances da língua, não para as ilusões escapistas que alguns de seus usos podem acabar por produzir.

Nesse sentido, é interessante buscar as motivações por trás da escolha de Morrison pelo gênero literário da ficção científica como aquele a ser colocado entre parênteses, aparentemente indicando a sua rejeição, por parte da autora, dentre as opções formais para rearquitar a casa racializada quando ela nos diz, na citação acima, “I am determined to concretize a literary discourse that (*outside of science fiction*) resonates exclusively in the register of permanently unrealizable dream”. Afinal, que mal lhe fez a ficção científica? No subtexto da resposta de Morrison a essa pergunta silenciosa, podemos perceber como ela parece recorrer a uma definição do gênero [*genre*] literário *sci-fi* enquanto um tipo de história na qual o tema, antes de mais nada, abordaria uma capacidade ilusória de prever o futuro. Isto é, como se a ficção científica fosse um discurso literário cujo registro sempre será o de um “permanently *realizable* dream” voltado para um futuro próximo, ainda que fadado ao fracasso; essa postura inverteria o desejo manifesto por Morrison na proposição de que, para ela enquanto autora, iria apenas buscar fora do *sci-fi* a concretização de um discurso literário capaz de registrar, em todos os seus tensionamentos e contradições, um “permanently *unrealizable* dream” discursivo sobre a transcodificação da casa racializada em um lar.

Como indicado anteriormente, essa rejeição cria um embate direto com uma de suas companheiras nesta tese, afinal, Le Guin é conhecida, dentre outras coisas, por suas obras de

ficção científica. Sendo assim, será importante discutir de que maneira a forma da coerência narrativa oferecida pelo *sci-fi* enquanto gênero literário vem acompanhada de uma série de estereótipos os quais prejudicam a possibilidade de enxergar nesse tipo de narrativa o tensionamento dessas arquiteturas linguísticas da casa racializada, bem como das marcações de gênero [*gender*] que também as permeiam.

É possível desenvolver uma reflexão acerca de gêneros literários ao pensarmos a noção de coerência narrativa com a qual Le Guin situou nossa postura humana frente à imaginação, no começo desta seção: “Fiction results from imagination working on experience. We shape experience in our minds so that it makes sense. We force the world to be coherent – to tell us a story”. Sendo assim, proponho refletir sobre gêneros literários como arquiteturas da imaginação, capazes de estruturar a língua segundo determinadas premissas de estilo, particulares ao tipo de texto/ obra em questão. A filósofa Rosi Braidotti, por exemplo, pensando a maneira particular como Virginia Woolf escreveu ao longo de sua carreira artística, o seu “gênero [*genre*] intensivo”, nos ensina que:

Gêneros artísticos são variáveis coexistindo ao longo de um *continuum*. Tudo se resume a uma questão de estilo, mas estilo aqui não é apenas um dispositivo retórico; ele é, na verdade, uma ferramenta de navegação. Ele negocia o nosso caminho através de conjuntos de coordenadas materiais que, reunidas e compostas de forma sustentável e duradoura, permitem a transformação qualitativa dos afetos e das forças envolvidas. (Braidotti, 2011, p. 153)¹⁸

Da mesma forma como Braidotti observa a coexistência ou coabitação de gêneros artísticos em uma espécie de contínuo, podemos também pensar dessa maneira sobre os diversos gêneros textuais contemplados na discussão entre as categorias de ficção e não ficção. Em seu artigo para o *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (2010), Hermione Lee nos convida à leitura dos ensaios de Woolf, enquanto instâncias nas quais

Ao resistir à definitividade, ao fechamento e às certezas opinativas, a crítica literária de Woolf é vista como o ‘renúncio da autoridade’. A estrutura vacilante dos ensaios, suas recusas “especulativas e hesitantes” em determinar a lei, criam uma forma de subversão. (Lee, 2010, p. 93)¹⁹

Sendo assim, lendo-a ao lado do que nos ensina o professor Davi Pinho, a recusa woolfiana da autoridade de um gênero literário como superior a outros acaba, na língua portuguesa, se desdobrando em um daqueles casamentos inusitados entre o som e sentido,

¹⁸ Original: “Artistic genres are variables coexisting along a continuum. It comes down to a question of style, but style here is no mere rhetorical device; it is rather a navigational tool. It negotiates our path across sets of material coordinates that, assembled and composed in a sustainable and enduring manner, allow for the qualitative transformation of the affects and the forces involved.”

¹⁹ Original: “In resisting definitiveness, closure and opinionated certainties, Woolf’s literary criticism is seen to ‘disclaim authority’. The essays’ wandering structures, their ‘speculative and hesitant’ refusals to lay down the law, create a form of subversion.”

devolvendo à palavra lida em voz alta o seu caráter plural, a sua multiplicidade semântica na história da língua. Assim, os sentidos da palavra “gênero” [*gender* ou *genre*] irão se sobrepor tanto em uma escrita dominada pelas diretrizes de um gênero textual [*genre*] específico, figurado como enquadre dominante no texto a ser produzido, quanto da categoria social de gênero [*gender*], conceito aliado ao patriarcalismo vigente na mentalidade vitoriana que iria perdurar na virada de século vivida por Woolf. Nos termos de Pinho, trata-se de pensar como a escrita woolfiana é composta a partir “[d]a desconstrução e transformação dos gêneros, literários (*genre*) e performativos (*gender*) ao mesmo tempo, enquanto proposta ética de uma política por vir, através e para além da identidade” (Pinho, 2019, p. 6).

Não à toa, comentando o famoso prognóstico woolfiano de que “on or about December 1910 human character changed” (Woolf, 1924, p. 4), Jane Goldman vai atrás de compreender a densidade da afirmativa e acaba por mostrar como a mesma está diretamente associada a um debate acerca dos emergentes modernismos literários e suas respectivas implosões da categoria de gênero [*genre/gender*] nas narrativas sendo publicadas e vendidas Inglaterra afora. No ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924), de onde Goldman retira a citação acima, a crítica reitera que

Woolf não está apenas argumentando que a literatura mudou em termos de assunto para *refletir* o novo, a experiência moderna, mas que a forma literária passa por uma transformação radical, e turbulenta: ‘E assim começou a destruição e o choque... a gramática é violada; a sintaxe desintegrada’ (Goldman, 2004, p. 156)²⁰

Nesse sentido, pensar a maneira como Woolf participa de tal reformulação do olhar da artista para com o conceito de gênero literário — uma vez que “grammar is violated; syntax disintegrated” em muitas das obras do período — significará um retorno ao entendimento pleno de que os modernismos de língua inglesa investiram com força na implosão e na transformação radical do gênero [*genre/gender*] enquanto tal. O interesse de Braidotti em Woolf também passa por aí, no atravessamento que a escrita dessa autora da virada do século sofre por parte da fragmentação de um conceito antes tão poderoso, capaz inclusive de, muitas vezes, ajudar a organizar as ideias de um texto na cabeça do/a leitor/a desavisado. Woolf escreve em um “gênero intensivo” pois tem interesse em ampliar o escopo de sua escrita, bem como de seus leitores e leitoras. Assim, seus textos parecem estar além dessa coerência programática, arquitetada pela casa cujas normas oferecem uma ideia de organização ao mesmo tempo no qual escamoteiam a liberdade dos sujeitos que ali habitam. Braidotti irá nos dizer que

²⁰ Original: “Woolf is not arguing that literature merely changed in terms of subject matter to *reflect* new, modern experience, but that literary form itself undergoes radical, and turbulent, transformation: ‘And so the smashing and the crashing began.... Grammar is violated; syntax disintegrated’.”

O texto intensivo é um terreno experimental, um laboratório para o novo no sentido da atualização de experimentos em devir. O texto literário — como um experimento em modelos sustentáveis de mudança — é um laboratório assentado em saberes precisos e sujeitos às mesmas regras rigorosas de verificação aplicadas à ciência ou à filosofia. Esse paralelismo fundamental atravessa diferentes áreas, disciplinas, e gêneros textuais. Vida, ciência, e arte estão alistadas igualitariamente para o projeto de experimentar com transformações. O autor, a escritora, ou o agente é uma multiplicidade complexa, um fator de empoderamento da potência, isto é, um multiplicador de possibilidades virtuais, por meio da rigorosa aplicação de regras na composição de montagens. (Braidotti, 2011, p. 156)²¹

Retomar aqui a rigorosidade que propõe Braidotti para com esse “texto intensivo” enquanto laboratório de *potentia*, cujas regras de verificação (enquanto atualização e transformação) poderiam ser equiparadas às da ciência e da filosofia, evidencia como a sua leitura de Woolf não se dá por satisfeita apenas na constatação de uma quebra com o regime normativo do gênero [*genre/gender*], habitando o espaço do texto como uma corrente flutuante de vozes desconectadas. Woolf é a autora da interdependência, cuja escrita sempre se volta para os elos possíveis às margens da norma, para além dos espaços institucionalizados da casa privada e de um mundo público que se diz feito por homens e para homens, apenas.

Essa forma de escrever parece estar enraizada em uma proposta artística que, tal qual Jinny em *The Waves* (1931), é capaz de auto afirmar-se: “I am rooted, but I flow” (Woolf, 1931, p. 59). Woolf não desbanca o enquadre de gênero em seus textos para abraçar o caos, mas antes para inscrever a complexa multiplicidade do mundo em sua obra. Sendo assim, voltamos novamente ao artigo de Lee sobre a escrita ensaística de Woolf, em particular no que se refere aos textos que se prestam a mini biografias, como o sobre George Eliot, publicado em 1925. Lee ressalta o caráter cênico de muitas das intervenções de Woolf nos textos ditos de não-ficção, interpretando esse gesto como uma crítica à leitura do gênero enquanto classificação estanque e pouco flexível:

Essa forma de crítica evocativa, cênica e sensual faz parte de uma agenda mais ampla. O que Woolf faz em seus ensaios é o que ela gosta e recomenda para a escrita de ficção. Seu programa radicalizador para desfazer o que ela considerava a trama pesada do romance inglês está incorporado em sua preferência crítica pelo indireto e pela sugestão. (Lee, 2010, p. 101)²²

²¹ Original: “The intensive text is an experimental site, a laboratory for the new in the sense of the actualizations of experiments in becoming. The literary text — as an experiment in sustainable models of change — is a laboratory grounded in accurate knowledge and subjected to the same rigorous rules of verification as science or philosophy. This fundamental parallelism cuts across different areas, disciplines, and textual genres. Life, science, and art are equally enlisted to the project of experimenting with transformations. The author, writer, or agent is a complex multiplicity, a factor of empowerment of *potentia*, that is to say, multiplier of virtual possibilities, through the rigorous application of the rules of composition of assemblages.”

²² Original: “That evocative, *scenic*, sensual form of criticism is part of a larger agenda. What Woolf does in her essays is what she likes in, and recommends for the writing of fiction. Her radicalizing programme to undo what she saw as the heavy-weight plotting of English novel is embodied in her critical preference for indirection and suggestion.”

Conforme nos indica Lee, escrever cenas irá caracterizar a escrita woolfiana, esteja ela preparando um ensaio — como, por exemplo, “Thoughts on Peace in an Air Raid” (1940), no qual as ponderações do texto decorrem da cena de uma mulher deitada no escuro durante mais uma noite de bombardeio dos alemães (Woolf, 1940, p. 123) —, ou mesmo desenvolvendo uma narrativa mais longa, como um romance — basta pensarmos a cena final de *Jacob’s Room* (1922), um evento catalisador reencontrado a cada leitura de maneira inaugural. Essas cenas irão, portanto, operar como unidades mínimas do texto woolfiano (e podemos dizer o mesmo para muitos momentos da obra de Toni Morrison e de Ursula Le Guin), oferecendo coerência onde o gênero enquanto enquadre normativo foi desabilitado. É dessa maneira que Braidotti pode afirmar sobre a escrita de Woolf que a “coerência é uma matéria para sincronizações posteriores, externas, relacionais e momentâneas” (Braidotti, 2011, p. 164) ²³. A interdependência entre os sujeitos na sociedade existe, é fundamental, e deve ser reconhecida enquanto tal, porém o “gênero intensivo” de Woolf investe nas cenas capazes de encapsular os vários sentidos a serem desenvolvidos no texto porvir, enquanto unidades mínimas da narrativa, antecipando ao mesmo tempo em que contextualizam os movimentos da língua inglesa naquela enunciação.

Dessa maneira, é possível compreender a cena nos textos dessas autoras como um cômodo na casa discursiva que viemos propondo — uma vez que o cômodo é a unidade chave da casa, tal qual a cena é a unidade chave do texto dessas autoras. Essa afirmação parte da premissa de que o texto é um espaço, um local, capaz de enquadrar as suas personagens em relações muito particulares umas com as outras, amarrando-as por meio da linguagem ao que elas foram, são e serão umas para as outras no contexto da sua coabitação narrativa.

No texto “Mr. Bennett & Mrs. Brown”, publicado em 1924 por Woolf, a autora reflete sobre a escrita ficcional, em particular sobre a construção de romances, e como essa escrita depende — em grande parte — da capacidade das escritoras e escritores de conceber, desenvolver e, finalmente, escrever suas personagens. Durante parte do ensaio, Woolf reconstrói uma breve cena na qual ela se encontra no vagão de um trem, sentada em frente a uma senhora recostada no canto desse mesmo vagão. A essa senhora Woolf dá o nome fictício de Sra. Brown. Na sequência, uma rápida conversa entre a Sra. Brown e outro passageiro que se encontrava sentado ao seu lado acaba terminando em uma demonstração aberta do poder que esse homem exercia sobre a Sra. Brown, levando-a às lágrimas. Esse momento de profunda emoção e empatia por parte da narradora — a essa altura sozinha no vagão, sentada em frente

²³ Original: “Coherence is a matter for a posteriori, external, relational, and momentary synchronizations.”

a Sra. Brown — a leva a imaginar essa mesma senhora em diversas outras situações, ora em sua relação com um irmão, ora com um filho ou marido, ampliada enquanto sujeito pois lá estava ela, transbordando sua humanidade nas lágrimas que escorriam pelo seu rosto. Logo, percebemos que a Sra. Brown tornara-se personagem da cena de Woolf, ampla em suas possibilidades de existência — relacionável e interconectada com o mundo que habitava. E, por fim, a Sra. Brown, com sua pequena bolsa de mão, sai do vagão, deixando nossa narradora com uma interrogação no olhar, sem saber o que se fará dessa senhora, tão ampla, tão real.

Devido ao título e ao trecho do ensaio que Woolf dedica para criticar a maneira como o escritor Arnold Bennett (1867 - 1931) constrói suas personagens, descrevendo-as mais do que deixando-as guiar sua jornada ao longo de seus romances, ele se tornou o alvo mais recorrente de Woolf com relação à construção de personagens e à valorização de experiências comuns como a senhora no trem com sua bolsa de mão. No entanto, outro dos autores sob a mira de Woolf em seu ensaio foi o popular escritor de ficção científica H. G. Wells (1866 - 1946), cuja extensa obra contempla clássicos do gênero como *A Máquina do Tempo* (1895) e *A Guerra dos Mundos* (1897), bem como controversas visões utópicas influenciadas pelos anos iniciais do século XX, em *Utopia Moderna* (1905) e *Homens como Deuses* (1923). As críticas de Woolf a H. G. Wells constroem-se precisamente em cima da ausência de qualquer personagem que, como afirma Woolf, se imponha sobre o leitor, sobre a leitora, fazendo-os ter vontade de saber mais, de se deixarem levar pela história por causa da figura que ocupa seu centro. A reivindicação de Woolf recai, portanto, sobre o encontro da escritora com uma personagem a ser investigada. Isso faz de quem escreve uma guia das personagens rondando o espaço da história, sendo ela mesma uma personagem neste coletivo de sujeitos descobrindo a si mesmo e atuando, ao mesmo tempo, como anfitriã e acompanhante. Não é à toa a recuperação que faço aqui do ensaio de Le Guin intitulado “Science Fiction & Mrs. Brown”, de 1986. Nesse texto, a conversa com Woolf é premissa para uma interrogação muito cara a Le Guin:

(...) should a book of science fiction be a novel? If it is possible, all the same is it advisable or desirable that the science fiction writer be also a novelist of character? I have already said yes. I have already admitted that this, to me, is the whole point. That no other form of prose, to me, is a patch on the novel. That if we can't catch Mrs. Brown, if only for a moment, then all the beautiful faster-than-light ships, all the irony and imagination and knowledge and invention are in vain (...). (Le Guin, 1986, p. 109-110)

Dessa maneira, a ficção científica enquanto gênero literário não ocupa, irrevogavelmente, a posição subalterna na qual a história da literatura (como determinada pela academia) quis colocá-la. Pelo contrário, o pleito de Le Guin é a relevância da ficção científica enquanto espaço de potência, isto é, como o gênero intensivo da escrita que a filósofa Rosi

Braidotti enxerga em suas leituras de Virginia Woolf. Trata-se de uma escrita capaz de fazer de suas fronteiras, sejam elas externas ou internas, zonas de permeabilidade. Nas palavras da própria Braidotti, o gênero intensivo da escrita diz respeito à relação da autora com a criatividade; e “a criatividade é um processo (...) que implica o deslocamento ativo de formações dominantes de identidade, memória e identificação” (Braidotti, 2011, p. 151). O potencial imaginativo da escrita de ficção científica, para Le Guin, ocupa justamente essa posição de provocadora do “deslocamento ativo” de verdades previamente estabelecidas. A urgência por escritoras capazes de “remember freedom” (Le Guin, 2019, p. 113) também se constrói de modo a deslocar premissas dominantes, organizadoras de nossas identidades, memórias e identificações de maneira mais ampla. É seguindo esse raciocínio que Le Guin finalmente pondera, mais uma vez retomando o ensaio de Woolf, agora em um de seus pontos mais instigantes – a reivindicação de uma nova ferramenta de escrita de personagem. Afinal,

(...) what is science fiction at its best but just such a “new tool” as Woolf avowedly sought for fifty years ago, a crazy, protean, left-handed monkey wrench, which can be put to any use the craftsman has in mind — satire, extrapolation, prediction, absurdity, exactitude, exaggeration, warning, message-carrying, tale-telling, whatever you like — an infinitely expandable metaphor exactly suited to our expanding universe, a broken mirror, broken into numberless fragments, any one of which is capable of reflecting, for a moment, the left eye and the nose of the reader, and also the farthest stars shining in the depths of the remotest galaxy? (Le Guin, 1986, p.113)

Esse ensaio de Le Guin, portanto, interessa-se em resgatar um potencial que os próprios autores de ficção científica da primeira metade do século XX deram conta de soterrar, mediante estereótipos sexualizados de alienígenas do sexo feminino, ou até mesmo de representações descomplicadas do heroísmo patriótico e imperialista nas guerras intergalácticas. Esse último aspecto, em particular, figurava como um dos grandes problemas da ficção científica para Le Guin. A ficção de autores como Isaac Asimov e H. G. Wells, despreocupada com a superficialidade de muitas de suas personagens, fazia com que, em ambos os autores, as personagens parecessem carecer da devida atenção que quem os escreve pode dar — resgatando as palavras de Woolf em “Mr. Bennett & Mrs. Brown” — às “(...) things [the character] says and the things she does and her eyes and her nose and her speech and her silence [which] have an overwhelming fascination, for she is, of course, the spirit we live by” (Woolf, 1924, p. 24). Resgatar a Sra. Brown na ficção científica significaria, portanto, segundo Le Guin, resgatar a vulnerabilidade desses personagens, descartar o heroísmo superficial, bem como redescobrir as conexões que as próprias personagens são capazes de fazer com o mundo ao seu redor.

Afinal, trata-se de ver a literatura como coleta e interconexão, abrindo espaço para que as perspectivas ambíguas, ora de um lado, ora de outro do mesmo muro, possam produzir lares

onde as rachaduras dessa divisa venham a aparecer. É nesse sentido que Braidotti já falava do “gênero intensivo” de Virginia Woolf, pensando a maneira como uma abertura ficcional para aquilo que está do lado de fora da arquitetura normativa da casa, em suas respectivas codificações históricas e culturais inscritas na linguagem, significa voltar-se para buscar o “esvaziamento do sujeito, abrindo-o a encontros possíveis com o ‘lado de fora’ [outside]” (Braidotti, 2011, p. 152)²⁴. Nesse sentido, Pinho (2023) nos ensina que há um subtexto na escrita de Woolf, que ele lê a partir da sugestão de Braidotti na passagem acima, reconhecendo “uma metodologia de *outsideness*, de exterioridade, em Woolf: aquilo que faz com que sua escrita se direcione sempre para mais fora” (Pinho, 2023, p. 25). No final das contas, essa forma de pensar a ficção direciona a escrita para o desejo de “criar fissuras na narrativa para incluir aquilo que está fora do sujeito [revelando] um movimento de outrização que Woolf opera por meio da capacidade de ser afetada pelos ecossistemas humanos e não humanos que habita” (Pinho, 2023, p. 25).

Sendo assim, quando voltamos aos ensaios de Le Guin, ela nos ensina a pensar como a forma literária do romance se apresentará enquanto uma porta aberta à transformação da língua, convidando essas artistas da palavra à ampla investigação de seu território imaginativo. Conforme diz a própria Le Guin no ensaio “The Carrier-Bag Theory of Fiction” (1986), coletado em *Dancing at the Edge of the World* (1989):

I would go so far as to say that the natural, proper, fitting shape of the novel might be that of a sack, a bag. A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us. (Le Guin, 1989, p. 169)

A equivalência complexa entre o romance e a bolsa, entre a bolsa e a casa – isto é, entre o romance e a casa – compõe uma trama do potencial oculto da ficção. Afinal, como já vimos nas palavras de Morrison, os lares possíveis inscritos e descritos na ficção excedem em muito o desenho pré-definido da arquitetura dessas casas sufocantes e violentadoras – abrangendo desde os lares nos quais sujeitos à margem da norma cultural vigente procuram habitar até o reconhecimento da gravidade implicada por projetos de destruição dessas moradas (Morrison, 1997, p. 3). É fundamental, portanto, trazer aqui a lembrança de uma passagem acrescentada, como nos lembra Goldman (2004, p. 72), à versão de 1925 do ensaio “Modern Fiction” de Virginia Woolf, originalmente publicado em 1919 com o título “Modern Novels”, uma vez que a autora reafirma, com veemência, sobre como na escrita ficcional “nothing — no “method”, no experiment, even of the wildest — is forbidden, but only falsity and pretence” (Woolf, 1925a, p. 164).

²⁴ Original: “...emptying out the self, opening it out to possible encounters with the ‘outside’.”

Essa afirmativa woolfiana, portanto, nos faz retornar aos problemas atribuídos ao gênero *sci-fi* por Morrison, oferecendo segundo a mesma apenas a possibilidade restrita de narrar previsões sobre o futuro próximo. Essa percepção parece advir de um olhar incompleto para a ficção científica enquanto campo de ficcionalização da realidade presente — como se suas premissas produzissem um tipo de texto cujo caráter meramente antecipatório resumisse por completo o rol de possibilidades dentro de seu escopo, fazendo de suas narrativas simplórias, reles extrapolações do presente. Se contrapondo a essa visão, Le Guin nos ensina no “Author’s Note” que escreve em 1976 para *The Left Hand of Darkness*, que

(...) though extrapolation is an element in science fiction, it isn't the name of the game by any means. It is far too rationalist and simplistic to satisfy the imaginative mind, whether the writer's or the reader's. Variables are the spice of life. This book is not extrapolative. If you like you can read it, and a lot of other science fiction, as a thought-experiment. (...) The purpose of a thought-experiment, as the term was used by Schrodinger and other physicists, is not to predict the future—indeed Schrodinger's most famous thought-experiment goes to show that the ‘future,’ on the quantum level, cannot be predicted—but to describe reality, the present world. Science fiction is not predictive; it is descriptive. (Le Guin, 1976, p. xviii)

Corroborando as palavras de Le Guin e levando-as adiante, o teórico marxista Fredric Jameson nos apresenta uma outra visão da relação da ficção científica com o seu conteúdo ostensivo — isto é, o futuro. No seu livro, *Arqueologias do futuro* (2005), traduzido para o português brasileiro por Carlos Pissardo e cujo título é homônimo a uma frase da obra *Always Coming Home* de Le Guin, Jameson insiste na maneira como essa relação sempre fora mais complexa do que a sua pintura como simples antecipação de um futuro porvir:

(...) pois o realismo aparente ou a representacionalidade da [ficção científica] oculta outra estrutura temporal, bem mais complexa: não aquela que nos dá “imagens” do futuro — seja lá o que essas imagens possam significar para um leitor que irá necessariamente morrer antes da sua “materialização” —, mas uma estrutura temporal que desfamiliariza e reestrutura a nossa experiência de nosso próprio *presente* e que faz isso de um modo específico, distinto de todas as outras formas de familiarização. (...) Proust foi apenas a expressão mais monumental (...) de que o presente — nesta sociedade e na dissociação física e psíquica dos sujeitos humanos que a habitam — é inacessível diretamente; está entorpecido, habituado, vazio de afeto. Estratégias elaboradas de indireção são, portanto, necessárias. Se quisermos de algum modo romper com o nosso insulamento monádico e “experienciar”, pela primeira vez realmente, esse “presente”, que é, afinal, tudo o que temos. (Jameson, 2021, p. 445-446)

O caráter do presente enquanto esse tipo de realidade fenomenológica cuja proximidade não nos permite analisar por completo será, portanto, a matéria primeira da ficção científica — não o futuro. Jameson demarca o importante aspecto temporal desse gênero literário enquanto uma “estratégia de indireção” mediante a qual o presente se torna, por fim, passível de comentário crítico. Nessa literatura, contudo, até mesmo a crítica especializada investiu fortemente em consolidar, como principal chave de leitura para se compreender a ficção científica, a “capacidade de prever” o que está por vir.

Um bom exemplo dessa tendência se encontra relatado no livro do jornalista Dorian Lynskey, *O Ministério da Verdade: uma biografia de 1984, o romance de George Orwell* (2019), traduzido por Claudio Alves Marcondes, onde o autor escreve como penúltimo capítulo de seu texto “Orwellmania: 1984 em 1984”. Em sua abertura, Lynskey registra a virada do Ano Novo de 1983 para 1984 em Nova Iorque, dando ênfase particular ao impactante comercial da Apple anunciando o novo Macintosh, mas nos remetendo a um curioso detalhe, o novo Mac não era mostrado no comercial. A opção publicitária fora se utilizar do estilhamento de imagens extraídas do romance de Orwell, como o rosto do ditador em um telão quebrado ao fim do comercial, para concluir por meio de uma narração em *off*, que “Em 24 de janeiro, a Apple Computer vai lançar o Macintosh (...) E você vai saber por que 1984 não será como 1984” (Lynskey, 2021, p. 340-341).

O exemplo de Lynskey irá caracterizar um padrão identificado em suas pesquisas quanto ao ano de 1983, aquilo que o autor chamara no título do capítulo de “orwellmania”. Os dados trazidos por Lynskey vão desde o aumento vertiginoso das vendas do romance entre 1983 e 1984, chegando a quase 4 milhões de exemplares vendidos em 62 idiomas (Lynskey, 2021, p. 344), até o desgaste com o assunto “Orwell” levando figuras públicas como James Cameron a perguntar, ainda na edição de 3 de janeiro de 1984, “Será que podemos esquecer George Orwell por um ou dois minutos?” (Lynskey, 2021, p. 345). Contudo, para os fins desta seção nos interessa outro aspecto da “orwellmania”, o fato de que boa parte dessa espetacularização do assunto 1984 se devia “[ao suposto caráter profético (do livro)]”:

Em *The Futurist*, os articulistas fizeram fila para sacudir o livro como uma *piñata*: “Como um pressagiador do mundo real de 1984, Orwell se equivocou de tal modo que corre o risco de ser expulso da companhia dos pressagiadores — ou mesmo de ser transformado numa ‘despessoa’”, vangloriou-se o editor da revista. Isaac Asimov insistiu que Orwell acabaria se revelando “equivocado” a respeito de computadores e das viagens espaciais, ainda que nada disso estivesse no romance. (...) Quando o *San Francisco Chronicle* pediu a Ursula K. Le Guin (...) que comentasse a clarividência de Orwell, ela se esquivou: “Previsões não são o meu negócio”. A ficção científica, acrescentou ela, recorre a metáforas para o “aqui e agora”, portanto como poderia estar certa ou errada a respeito do futuro? (Lynskey, 2021, p. 346-348)

À ficção não cabe estar certa enquanto ao futuro. Afinal, também não é a isso que o enquadre em um gênero literário se presta. Sendo assim, advogar em defesa da ficção científica enquanto gênero literário válido para debater a materialidade do presente passará, no caso de Le Guin, por uma defesa da ficção científica enquanto literatura capaz de incidir criticamente sobre a arquitetura da língua. É nesse sentido que, na frase de abertura de um romance como *Always Coming Home*, observamos — muito antes de qualquer nome alienígena impronunciável — um interesse genuíno em dobrar a sintaxe da língua no estranho tensionamento das possibilidades de representar um tempo alternativo ao nosso: “The People

in this book *might be going to have lived* a long, long time from now in Northern California” (Le Guin, 1985, p. xii, grifos meus). É sob o entendimento de que há na ficção científica a sugestão de uma potência formal para dar corpo à arquitetura do presente que Woolf irá entrar em cena no ensaio “Learning to write Science Fiction from Virginia Woolf”, escrito em 2011, quando Le Guin se via na condição de uma senhora de 82 anos e sem paciência para aqueles que insistiam em desvalorizar a ficção científica em detrimento da ficção dita realista²⁵. Nesse texto, ela reitera como

You can’t write science fiction well if you haven’t read it, though not all who try to write it know this. But nor can you write it well if you haven’t read anything else. Genre is a rich dialect, in which you can say certain things in a particularly satisfying way, but if it gives up connection with the general literary language, it becomes a jargon meaningful only to an in-group. Useful models may be found quite outside the genre. I learned a lot from reading the ever subversive Virginia Woolf. (Le Guin, 2019, p. 95)

Dentre as escritoras que ensinaram Le Guin a imaginar, não há ninguém na cena literária que pareça ter tido mais relevância do que Virginia Woolf — uma referência fantasmática, recorrente ao longo de toda a obra da autora. Não surpreende, portanto, que seja o seu nome aquele levantado ao final da citação acima. Os argumentos apresentados são de uma clareza cristalina — o gênero literário da ficção científica, para Le Guin, foi uma espécie de lar que, ao invés de limitá-la em termos dos assuntos ou das estratégias que poderia utilizar, a permitiu incorporar caminhos artísticos que outras escritoras “subversivas”, de vanguarda, como Woolf, faziam em suas próprias obras, mesmo que não se encaixassem no dito gênero.

É novamente a pesquisadora Jane Goldman quem irá por em tensão a relação entre a ideia de um *avant-garde* e as leituras retrospectivas dos modernismos de língua inglesa. Lendo o historiador Paul Wood, a autora nos conta como

O sentido de uma “vanguarda social e politicamente comprometida” (...) “se opôs originalmente à ideia da *arte pela arte* que surgiu no mesmo momento”, e que desde então formulou as definições posteriores, retrospectivas do termo “modernismo”. (Goldman, 2004, p. 7)²⁶

Na medida em que esse modernismo é contextualizado por Goldman, conforme o título de sua análise histórica do período, entre os anos de 1910 e 1945, uma autora como Virginia Woolf torna-se epicentro da disputa por uma visão do modernismo diferente daquela outorgada retrospectivamente sobre ele. Ou seja, a disputa por uma perspectiva que não associasse o

²⁵ Nesta tese não irei me aprofundar no debate sobre o que seria uma literatura “realista”, compreendendo a existência de um amplo campo de estudos acadêmicos sobre o tema que excedem em muito a conversa aqui proposta. Le Guin utiliza o termo, aqui, para se referir à literatura que procura se assemelhar à realidade em oposição às literaturas ditas especulativas, como é o caso da fantasia e da ficção científica.

²⁶ Original: “The sense of a “socially and politically committed ‘avant-garde’”, Wood explains, “originally stood opposed to the idea of *l’art pour l’art* (‘art for art’s sake’) which emerged at the same time”, and which has since shaped definitions of the later, retrospective term “modernism”.”

modernismo antes à noção da arte pela arte do que às estéticas de vanguarda em que cada vez mais se viam borrar as separações entre a arte e a vida, ou entre o estético e o político (Goldman, 2004, p. 8) passa a ser fundamental para os estudos de Goldman.

Dessa maneira, quando Le Guin nomeia Woolf como uma força subversiva na literatura, parte de sua associação decorre justamente desse ímpeto de vanguarda em sua obra no qual seus romances, para além de quaisquer classificações redutoras de gênero [*gender/genre*], estão sempre em busca de confundir os limites entre a vida e a arte, ou mesmo entre o político e o estético. Trata-se, então, no caso de Le Guin, de pensar em gêneros literários de modo a implicar-se enquanto uma artista que, para além de escritora de ficção científica, se dispõe à subversão das formas literárias como um todo. Dessa maneira, muito antes de uma caracterização irrestrita de Le Guin como adepta da categorização das mais diversas obras literárias a partir de cada uma das caixinhas de gênero elencadas nas prateleiras das livrarias mundo afora, é importante reconhecer a criteriosa noção de coerência ficcional que a mesma implica a partir da noção de gênero literário. Isso fica palpável quando ela nos oferece o exemplo de um autor que teria acabado de iniciar suas aventuras literárias nos universos da ficção científica. Esse autor, porém, teria lido muito pouco das obras que compõem a espinha dorsal do gênero, carecendo de referências:

A genre is a genre by virtue of having a field and focus of its own, its appropriate and particular tools and rules and techniques for handling the material, its traditions, and its experienced, appreciative readers. Ignorant of all this, our novice is about to reinvent the wheel, the spaceship, the space alien, and the mad scientist, with cries of innocent wonder. The cries will not be echoed by the readers. (Le Guin, 2019, p. 11)

Nesse sentido, Le Guin acaba retomando uma ideia já apresentada nesta tese quanto à relação entre leitor/a, autor/a e o ato da leitura. Não à toa, ela se refere ao *sci-fi* como um conjunto de laços estabelecidos com uma comunidade de leitores que respondem, ativamente, às chaves de leitura e tropos oferecidos segundo as premissas dessa tradição.

Home, imagined, comes to be. It is real, realer than any other place, but you can't get to it unless your people show you how to imagine it — whoever your people are. They may not be your relatives. They may never have spoken your language. They may have been that for a thousand years. They may be nothing but words printed on paper, ghosts of voices, shadows of minds. But they can guide you home. They are your human community. (Le Guin, 2004, p. 208)

Em vista disso, torna-se palpável que redesenhar a arquitetura da imaginação é sempre um trabalho de re-invenção ficcional da própria língua tendo em vista as histórias compartilhadas com nossas respectivas comunidades de leitura. Não à toa, quando Le Guin faz memória das amizades e parcerias que contribuíram para o resultado final de seu romance *The Dispossessed*, ela remonta à figura da casa para pensar o romance:

In speaking of the end of the book, I must once again thank its first reader and first critic, Darko Suvin, who brought to my anarchist manuscript the merciless eye of a Marxist and the merciful mind of a friend. It had 12 chapters then, and a neat full-circle ending. Twelve chapters? he cried, enraged. It should be an odd number! And what is this – closure? You are not allowed to close this text! Is the circle open or not? The circle is open. The doors are open.

In order to have doors to open, you have to have a house.

To those who helped me build my drafty and imaginary house, and to those who have brought to their generous comment and keen perception, making its rooms come alive with resounding and unending arguments, I am grateful. Be welcome, ammari. (Le Guin, 2019, p. 25)

Ler um texto como quem lê uma casa em construção, desdobrando-se em cômodos habitáveis para os mais diferentes tipos de leitor. Uma casa imaginária construída a partir daqueles que entram em contato com suas portas e janelas. Essa é a imagem que nos oferece Le Guin ao final do romance apontado acima. As portas-limiais, sempre em sua contraparte de portas-estrutura, abrem-se ao final do livro revelando seu caráter expansivo, ainda que circular. Um texto que não termina em sua contracapa. Um livro aberto à contribuição de seus leitores e de suas leitoras. Um livro aberto àquelas que farão como Le Guin quando pegou os livros de Morrison e, principalmente, de Woolf, e ao ler suas páginas seguiu em frente levando algo consigo.

Trata-se, afinal, como nos ensina a professora e pesquisadora Adriana Jordão, de dobrar a aposta no que venho argumentando e lermos a casa como quem lê a um texto (Jordão, 2016, Loc398-404) ou, melhor dizendo, lermos o texto como quem lê a uma casa. No ensaio inacabado de Virginia Woolf chamado “The Reader” e coletado pela pesquisadora Brenda R. Silver em “‘Anon’ and ‘The Reader’: Virginia Woolf’s Last Essays”, Woolf reflete justamente sobre esse caráter circular das portas se abrindo para quem lê (e também para quem escreve) conforme cada um de nós interage e se engaja com um livro particular.

From books he has won the tolerant sense that we are not single figures but innumerable repeated. In pursuit of melancholy he travels over the whole world, though he has never left his college room. (...) Now the reader is completely in being. He can pause; he can ponder; he can compare; he can draw back from the page and see behind it a man sitting alone in the centre of the labyrinth of words in a college room thinking of suicide. He can gratify many different moods. He can read directly what is on the page, or, drawing aside, can read what is not written. There is a long-drawn continuity in the book that the play has not. It gives a different pace to the mind. We are in a world where nothing is concluded. (Woolf *apud* Silver, 1979, p. 429)

A leitura e a escrita são, em Le Guin, Morrison e Woolf, esse círculo em aberto; essas portas que se abrem a cada nova leitura — mediando as pausas, as consultas a outros livros de uma mesma biblioteca (ou até mesmo de uma estante do outro lado da cidade), mas aguardando o retorno à escuta. “Listening is an act of community, which takes space, time, and silence.

Reading is a means of listening” (Le Guin, 2004, p. 209). Seria isso o que Morrison chamava de uma “open house, grounded, yet generous in its supply of windows and doors” (Morrison, 2019, p. 132)?

Avizinhas as três autoras, retornemos à epígrafe deste capítulo, como um dos primeiros tijolos assentando a arquitetura de minha tese. Donna Haraway pensa de que maneira somos atravessados pelas histórias que lemos e pelas ideias com as quais temos contato. Em sua formação interdisciplinar, Haraway sempre se mostrou interessada na reivindicação de linhas narrativas que, com efeito, dessem conta das múltiplas conexões entre pessoas, tecnologias, animais e outros extremos de um contínuo de diferença radical. Dessa maneira, é como que chegando a um ápice de seu pensamento que ela formula o raciocínio de que:

Importa quais pensamentos pensam pensamentos.
Importa quais conhecimentos conhecem conhecimentos.
Importa quais relações relacionam relações.
Importa quais mundos mundificam mundos.
Importa quais histórias contam histórias. (Haraway, 2022, p. 73)

Implica-se portanto a ficção, segundo esses termos, como um antro de construção daquela casa aberta; um círculo de portas escancaradas, sempre crescendo-se de circunferências subsequentes. Ampliando o encontro com a diferença; ampliando as possibilidades de circulação; ampliando, finalmente, os sujeitos que a ela pertencem na linguagem. Parecemos ter dado nossos primeiros passos. O corredor nos levará adiante...

2 VIRGINIA WOOLF – SOBRE LER A CASA COMO ARENA DE COMPROMISSO COMUM

It thus came about that Nessa and I formed together a close conspiracy. In that world of many men, coming and going, in that big house of innumerable rooms, we formed our private nucleus. I visualise it as a little sensitive centre of acute life; of instantaneous sympathy, in the great echoing shell of Hyde Park Gate.

— Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, 1940

Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there.

— Virginia Woolf, *Jacob's Room*, 1922

Na epígrafe recuperada acima, destaco um trecho do ensaio autobiográfico de Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, escrito entre 1939 e 1940. A primeira publicação deste conjunto de memórias só viria a ocorrer em 1976²⁷, após a morte da autora, sob edição de Jeanne Schulkind, abrindo aos leitores de Woolf o acesso a uma distinta faceta de suas lembranças das casas nas quais morou durante a infância em Hyde Park Gate e St. Ives. Seriam elas uma primeira instância da ideia de um lar em movimento como nos questionará Morrison no próximo capítulo? Ou estariam tais distâncias subscritas à afirmativa de Le Guin, de que ao se inscrever a casa na escrita literária produzimos uma metáfora generativa de outros tantos sentidos atribuídos à sua arquitetura?

É possível entrever na escrita de Woolf em “A Sketch of the Past” a tentativa de distinguir entre as instâncias de familiaridade com os espaços de suas casas de infância e os momentos nos quais esses mesmos espaços tornam-se incômodos ou dolorosos. As perguntas pairando por todo o texto de Woolf, em último caso, fazem parte de uma ponderação retrospectiva, mas também caracterizada pela informalidade com a qual a autora escreveu essas memórias. Trata-se de uma investigação que Woolf realiza, ao mergulhar no rio das próprias lembranças, acerca da possibilidade de ter formado laços, mesmo que contingentes, em uma

²⁷Utilizarei esta data de publicação como referência para as citações feitas ao longo do capítulo, não a data de redação de “A Sketch of the Past”.

casa tão marcada pelos enquadres do vitorianismo emoldurando sua vida (bem como a de suas irmãs e irmãos) ao longo dos anos de sua infância.

Fora a própria Virginia, outra personagem destacada na epígrafe é Vanessa Stephen, sua irmã e parceira naquelas casas de infância, em especial após a morte da mãe, Julia Stephen (1846–1895), e de sua meia-irmã, Stella Duckworth (1860–1897). Conforme essas personagens da biografia de Woolf passam a entrar em cena, novas ramificações também são colocadas em pauta na narrativa construída pela autora. A ideia de uma casa de infância para Woolf era, afinal, dividida entre dois lugares distintos: a movimentada Londres do final do século XIX e a pacata St. Ives, na Cornualha, onde a família Stephen detinha uma propriedade. Essa bipartição entre Hyde Park Gate, número 22, e Talland House será fundamental para a maneira como Woolf virá a tomar nota de suas lembranças enquanto escreve “A Sketch of the Past”. Dito isso, as perguntas que irão rondar esse ensaio de maneira espectral incidem justamente sobre uma questão formulada pela pesquisadora Adriana Jordão em *Caminho calçado de pedras e memória* (2016). Com ela, proponho nos perguntarmos “(...) de que casa falamos quando a vemos como ferida aberta no imaginário” (Jordão, 2016, Loc 141)? Falar de uma casa de infância única nos levará por um caminho borrado nas ficções autobiográficas de Woolf. Isso porque a bipartição entre Hyde Park e Talland House será determinante para pensarmos os alicerces das memórias de infância da jovem Virginia.

É assim que a autora se pergunta – nas inserções datadas quase como entradas em um de seus diários – em que medida a sua história individual e a história familiar dos Stephen, bem como a dos Duckworth (sobrenome que sua mãe herdara do falecido primeiro marido, Herbert Duckworth, e passara adiante para as três crianças que nasceram desse casamento) atravessam uma à outra²⁸. Para Woolf, escrever a biografia de uma pessoa envolve mais do que descrever os acontecimentos no seu entorno, pois “(...) the events mean very little unless we know first to whom they happened. Who was I then? Adeline Virginia Stephen (...)” (Woolf, 1976, Loc 147517-147518). Nesse sentido, a autora e editora da Hogarth Press, já próxima de seus 60 anos, decide se despir de sua roupa contemporânea a 1939 e, em busca da jovem Adeline Virginia Stephen, escolhe “(...) fit a plug into the wall; and listen in to the past” (Woolf, 1976,

²⁸ Cabe anotar, nesta passagem, como Virginia é filha do segundo casamento tanto de seu pai como de sua mãe. Leslie Stephen, primeiro editor do famoso *Dictionary of National Biography*, casou-se com Julia Jackson, sobrinha da fotógrafa Julia Margaret Cameron, em 1878. Ambos tiveram filhos em seus primeiros casamentos que, mais tarde, vieram a se tornar coabitantes das casas de infância de Virginia Woolf. No momento em que nasceu, Virginia já adentrava uma família numerosa composta por uma meia irmã do primeiro casamento do pai, Laura, e mais dois meio irmãos, George e Gerald, bem como outra meia irmã, Stella, sobre os quais falarei mais a frente, do primeiro (e breve) casamento de sua mãe com o advogado Herbert Duckworth.

Loc 147555). Acontece que esse passado não pode ser destacado do contexto histórico que a situava enquanto uma “filha de homens instruídos” (Woolf, 1938, p. 118), conforme traduz Tomaz Tadeu²⁹, à margem dos processos de socialização e subjetivação oferecidos aos homens da elite burguesa na Inglaterra da virada do século XIX para o XX. Algumas páginas adiante, no mesmo texto, Woolf nos pede que

Consider what immense forces society brings to play upon each of us, how that society changes from decade to decade; and also from class to class; well, if we cannot analyse these invisible presences, we know very little of the subject of the memoir; and again how futile life-writing becomes. I see myself as a fish in a stream; deflected; held in place; but cannot describe the stream. (Woolf, 1976, Loc 147778-147781)

No artigo “A fish in a stream on body and memory in Virginia Woolf’s ‘A Sketch of the Past’” (2021), a pesquisadora e tradutora woolfiana Ana Carolina Mesquita nos lembra como, nesse ensaio de Woolf, “silêncios e hiatos são lugares de elaboração da memória” (Mesquita, 2021, p. 88)³⁰. Ainda segundo Mesquita, esses espaços de (re)construção de lembranças figuram na metáfora final do parágrafo acima como a correnteza nos levando de um hiato a outro das memórias inscritas e reescritas por Woolf em “A Sketch of the Past”. Isto é, na medida em que observa a si mesma como um peixe entregue à correnteza que lhe permite nadar, Woolf ainda se vê incapaz de descrever esse movimento da água que a mantém no lugar. Ou, pelo menos, ela se percebe incapaz de descrevê-lo segundo as categorias tradicionais do fazer biográfico (“os caminhos tortuosos entre pessoal e impessoal; fato e ficção; corpo e espiritualidade” [Mesquita, 2021, p. 88]³¹), isto é, aquelas que terminam por reduzir a história da vida de uma pessoa à mera sucessão de eventos. Dessa maneira, quando Mesquita recupera a cena da criança Virginia sendo abusada pelo seu meio irmão, Gerald Duckworth, diante de um espelho no corredor de Talland House³², em contraste com as experiências de êxtase desconectadas dos prazeres do corpo (Woolf, 1976, Loc 147577), ela nos mostra como “desde muito cedo, Virginia Woolf provavelmente produziu uma divisão corporal entre o corpo que é livre para experimentar sensações prazerosas e o corpo social, do qual ela precisava estar ‘desconectada’, de modo que protegesse a si mesma” (Mesquita, 2021, p. 85)³³. Como

²⁹ Ainda que as edições em língua inglesa das obras das autoras aqui estudadas funcionem como referência central, iremos levar em conta as traduções existentes para o português brasileiro no corpo do texto, sempre indicando a autoria da tradução, e buscando também trazer à tona tanto as qualidades de cada escolha tradutória quanto os limites intrínsecos à transposição de uma língua para a outra.

³⁰ Original: “In ‘Sketch’, silences and hiatuses are places of elaboration from memory.”

³¹ Original: “the tortuous paths between personal and impersonal; fact and fiction; body and spirituality”

³² Cena essa a qual iremos retornar mais adiante neste capítulo, quando abordarmos a infância de Woolf entre a sua casa em Hyde Park Gate e a sua outra casa em St. Ives.

³³ Original: “At a very early age, Virginia Woolf probably produced a bodily division between the body that is free to feel pleasurable sensations and the social body, from which she must be ‘disconnected’, in order to protect herself”

descrever, portanto, esse corpo social do qual Woolf sentia a necessidade de se apartar?

É nesse sentido que a passagem acima nos direciona novamente ao longo ensaio político que Woolf publica em 1938, *Three Guineas*. Nesse texto, já comentado no capítulo anterior, Woolf confronta o binário masculino e feminino enquanto construções culturais que falsificam como natural aos homens ocuparem o papel de sujeitos no mundo público e como natural às mulheres ocuparem o papel de objetos em função de perpetuar a espécie. Será neste ensaio que Woolf irá articular o cruzamento entre patriarcado, militarismo e religião enquanto tripé sufocante da arquitetura social da Inglaterra de seu tempo, afirmando como

Behind us lies the patriarchal system; the private house, with its nullity, its immorality, its hypocrisy, its servility. Before us lies the public world, the professional system, with its possessiveness, its jealousy, its pugnacity, its greed. The one shuts us up like slaves in a harem; the other forces us to circle, like caterpillars head to tail, round and round the mulberry tree, the sacred tree, of property. It is a choice of evils. (Woolf, 1938, p. 199)

Nas páginas de *Three Guineas*, portanto, a esfera social “negativa” à qual o feminino fora associado ao longo da história inglesa será lida por Woolf enquanto uma abertura ao laço com aquelas que estão situadas às margens da sociedade. Trata-se, afinal, de um ensaio escrito de modo que as mulheres não caíssem nas armadilhas da lógica patriarcal vigente ao ingressarem no mundo público por via das profissões, da educação formal, e do voto, direitos recém conquistados à época de sua publicação. Como propõe Davi Pinho (2019, p. 48), é justamente a marginalidade histórica da mulher – uma não-cidadã cujo “país é o mundo todo” (1938, p. 118) – que se torna um lugar de possibilidade para uma nova cultura cujo funcionamento não irá operar a partir do eixo da identidade – afinal, nem mesmo o adjetivo “inglesa” figura como afirmação de semelhança para a missivista do ensaio de Woolf. Isso porque tal passagem no texto de Woolf comunica um contexto histórico bastante específico, o *British Nationality and Status of Aliens Act*, uma lei de 1914, que subordina a nacionalidade inglesa das mulheres à nacionalidade daqueles com quem elas se casassem. Sendo assim, o casamento entre uma cidadã inglesa e um cidadão estrangeiro, em particular depois da Primeira Guerra Mundial, resultava na compreensão legal de que essa mulher também estaria passando a ser uma estrangeira.

Conforme já abordado no capítulo anterior, vale lembrar como, até 1948, nem mesmo as alunas que se graduavam em Girton e Newnham College, ambas faculdades fundadas no século XIX e dedicadas exclusivamente à educação das mulheres em Cambridge, recebiam as titulações que conquistavam com seus estudos. Associar-se, portanto, a um coletivo situado às margens dessa sociedade, fora dessa rede de instituições interessadas em delimitar reiteradamente quem poderia ficar do lado de dentro e quem deveria ser deixado de fora, é uma

das respostas oferecidas ao problema de como evitar a guerra pela missivista de Woolf em *Three Guineas*. É partindo dessa marginalidade, dessa condição de *outsideness* que Woolf inscreve em seu texto um importante pedido às mulheres ingressando o mundo das profissões:

You shall swear that you will do all in your power to insist that any woman who enters any profession shall in no way hinder any other human being, whether man or woman, white or black, provided that he or she is qualified to enter that profession, from entering it; but shall do all in her power to help them. (Woolf, 1938, p. 191)

Isso porque o espaço de fora, o *outside* onde se localiza esse “excesso feminino”, nos termos de Pinho (2019, p. 48), não seria um limite epistemológico, uma fronteira limitante, mas antes, uma abertura à desobstrução do olhar condicionado pelos modos de se tornar sujeito dominantes na tradição europeia da modernidade. Conforme esclarece Pinho,

A raiva contra a não identidade alimenta a guerra no argumento de Woolf e, sob o signo de exclusão da mulher, ela se quer uma ocupante dessa exclusão como forma de fazer laço entre outras sociedades, *sempre se direcionando à margem, sempre em movimento para mais fora*, pois o risco é que, ao se reunir em uma sociedade, se desenhe um outro contra o qual outros atos de crueldade são projetados. (Pinho, 2022, p. 27, grifo meu)

Por isso, esse olhar do qual Woolf procura se descolar tem interesse em desbancar uma epistemologia calcada na dualidade e nos binarismos que fomentam a dupla-consciência enquanto sentimento comum para quem quiser se tornar sujeito nesse tipo de sociedade. É neste nó que moram os limites da proposta inicial de Woolf em *A Room of One's Own*, isto é, de que “(...) it is necessary to have five hundred a year and a room with a lock on the door if [a woman is] to write fiction or poetry” (Woolf, 1929, p. 94). Isso porque, segundo formula Ana Carolina Mesquita, “o quarto precisa ser capaz de abrigar as trajetórias desejantes dos corpos femininos de modo a possibilitar que engendrem um discurso todo seu” (Mesquita, 2021, p. 83)³⁴. Woolf debate tais problemas sublinhando a posição social de quem se percebe em um limiar que rejeita a passagem ou a transformação, e reitera uma estrutura social delimitadora de fronteiras – marcando, com insistência, onde acaba o lado de dentro e onde começa o lado de fora. Essa configuração do sujeito faz com que a vida só possa operar entre o pertencer e a marginalidade. Contudo, para Woolf, essa marginalidade também carrega o potencial de transformação do olhar frente a essa dupla-consciência das “filhas dos homens instruídos”, mas para além delas. Woolf estaria sugerindo, portanto, uma insistência alternativa, advinda da sua abertura radical em direção ao outro.

Esse é o sentido de falar, aliado à proposição de Davi Pinho, em uma “metodologia de *outsideness*” por trás da escrita de Woolf. Afinal, “o fluxo da narrativa woolfiana é sempre o

³⁴ Original: “The room needs to be able to house the desiring trajectories of female bodies, so as to enable them to engender a discourse of their own.”

de coletar outras matérias vitais para além de suas personagens (e de si mesma enquanto personagem, se pensarmos em ‘A Sketch of the Past’)” (Pinho, 2022, p. 25). Não tem sido este, também, o trabalho realizado ao longo das páginas desta tese? Ampliar nosso espaço do lado de fora de modo a descobrir que outras autoras suplementam o pensamento de Woolf, não por acaso autoras que eram também suas assíduas leitoras?

Perguntar, portanto, de qual arquitetura residencial se quer escapar, pensando-a em seus elos com as esferas institucionais da Inglaterra da primeira metade do século XX, faz parte do caminho até o lado de fora, de onde – no mínimo – é possível desimpedir o olhar, desvinculando-o de falsas lealdades, já que alienado pelo funcionamento normativo dessa rede institucional, qualificada para regular e controlar as subjetividades capazes de florescer nesse recorte histórico da sociedade. Partindo, assim, da sobreposição de imagens que ora denunciam a arquitetura da casa burguesa e patriarcal, ora a colocam no centro de um amontoado estruturante da norma, Woolf delineia o nó atando as mentiras difundidas entre familiares, assim como os limites sufocantes da convivência humana à sombra da propriedade inglesa – propriedade, evidentemente, regida pelas mãos do patriarca, mas de forma alguma governada apenas por ele.

É nesse sentido que *Three Guineas*, bem como sua contraparte publicada sob a alcunha de romance, *The Years* (1937)³⁵, abordam a sociedade inglesa da virada do século XIX para o XX – passagem marcada por uma radical mudança de costumes da era vitoriana para a modernidade – sob a perspectiva da interdependência humana na formação do tecido social articulado entre classes, gêneros, gerações, raças e nacionalidades distintas. Madlyn Detloff, quando conecta os escritos de Woolf às leituras filosóficas da já citada Judith Butler, propõe para o mundo contemporâneo que

Os seres humanos estão longe de serem mônadas independentes (...) e Woolf, enquanto socialista, abraçou uma visão de mundo que reconhece a interdependência das pessoas, mesmo aquelas que percebem a si mesmas como autônomas. A qualquer momento, dependemos uns dos outros para o nosso sustento, para o nosso conforto, para as nossas informações, conexões e para os nossos pertencimentos. Reconhecer essa dependência (ou, com mais precisão, interdependência) implica uma ratificação de nossa *precariedade* (...). Todos nós estamos, porque somos seres vivos, em uma posição precária; nós somos feríveis, matáveis, e sujeitos a catástrofes (naturais e políticas) para além do nosso controle. Butler se apoia nesta faceta da existência humana para convocar um reconhecimento de nossa comunalidade através da diferença, enquanto seres feríveis, matáveis. A partir da comunalidade da “vida precária”, ela apela a uma ética do reconhecimento e da compaixão. (Detloff, 2016, p. 48-49)³⁶

³⁵ Cabe anotar, aqui, os planos iniciais de Woolf para publicar ambos como uma só obra. Uma edição do manuscrito dessa versão é coletada pelo pesquisador Mitchell Leaska em 1978, sob o título *The Pargiters: the novel-essay portion of The Years*.

³⁶ Original: “Human beings are far from independent monads (...) and Woolf, as a socialist, embraced a worldview that recognized the interdependence of persons, even those who perceive themselves as autonomous.

Sendo assim, quando Detloff propõe a interdependência como uma chave de leitura não apenas para esse romance de Woolf, mas para toda a amplitude de sua obra, não se fazem gratuitas as menções à reflexão de Butler em seu livro *Vida precária: os poderes do luto e da violência* (2004). Isso porque, para além de estar postulando a vulnerabilidade física como base “comum” entre todos os seres humanos, Butler deseja propor uma implicação ética a partir do seu reconhecimento:

A vulnerabilidade deve ser percebida e reconhecida a fim de entrar em jogo no campo ético, e não há nenhuma garantia de que isso possa acontecer. Não apenas existe sempre a possibilidade de a vulnerabilidade não ser reconhecida e de ser constituída como “irreconhecível”, mas também a de, quando ela *for* reconhecida, esse reconhecimento ter o poder de alterar o significado e a estrutura da própria vulnerabilidade. (...) A vulnerabilidade assume outro significado no momento em que é reconhecida, e o reconhecimento exerce o poder de reconstituir a vulnerabilidade. (Butler, 2019, p. 64-65, grifo da autora)

Essa condição de reconhecimento da vulnerabilidade humana enquanto instância de reconhecimento do sujeito em uma certa situação de precariedade é justamente uma das características da abertura ao cuidado (que em alguns casos pode se converter em ferimento) nas nossas relações de interdependência. Pensar a ficção woolfiana a partir dessa hermenêutica significa também buscar, em sua literatura, cenas nas quais as personagens se abrem ao reconhecimento daquilo que faz do outro, da contraparte na conversa (silenciosa ou não) em que estão situadas, um sujeito reconhecível e validado justamente em sua vulnerabilidade contingencial.

Dessa maneira, é particularmente interessante a escolha artística de Woolf ao estruturar o seu romance, *The Years* – cujos capítulos são compostos por diferentes escopos dos anos dessa virada de século na Inglaterra –, às voltas de uma família seccionada entre as suas personagens centrais e/ou marginais, a depender do ponto de vista pelo qual observamos os Pargiter. De um modo geral, os encontros que acompanhamos entre as personagens da família Pargiter ou de seu entorno imediato tendem a promover um movimento frequente de reconhecimento das respectivas vulnerabilidades de cada uma dessas pessoas – ainda que cada personagem escolha agir conforme o seu próprio *ethos* diante de tal reconhecimento. *The Years* figura aqui, portanto, como texto irmã de *Three Guineas* capaz de encenar as maneiras como essa dinâmica de pertencer e marginalidade se davam na extrapolação do universo doméstico

At any moment, we depend on others for sustenance, comfort, information, connection and belonging. Recognizing that dependence (or, more accurately, interdependence) entails an acknowledgement of our *precarity* (...). We are all, because we are living beings, in a precarious position; we are woundable, killable, and subject to catastrophes (natural and political) beyond our control. [Judith] Butler draws on this facet of human existence to call for a recognition of our commonality across difference, as woundable, killable beings. From the commonality of “precarious life”, she calls for an ethics of recognition and compassion.”

da casa vitoriana para a estrutura geral do funcionamento do mundo público londrino na virada do século XIX para o século XX.

Sob essa interpretação, *The Years* ganha os contornos necessários para a sua compreensão na interface forma e conteúdo, uma vez que a fragmentação narrativa das diversas personagens da família Pargiter em saltos temporais irregulares vai de encontro com o movimento de apresentação e complexificação dessas mesmas personagens como quem “(...) podia observá-las de sua janela ‘dissolvendo e combinando-se em padrões ao longe’” (Marcus, 1987, p. 73)³⁷. Essa passagem recuperada pela pesquisadora woolfiana Jane Marcus nos remete a uma carta de 17 de agosto de 1919, escrita por Woolf para Margaret Llewelyn-Davies. Ainda que a carta antecederesse a publicação de *The Years* em quase 20 anos, Marcus nota que, por trás do desejo de observar suas visitas interagindo no gramado enquanto a própria Woolf ia até a sua janela para lhes observar “dissolvendo e combinando-se em padrões ao longe”, a autora se mostra capaz de ensaiar o diálogo entre o que se tornaria a forma de *The Years* frente à sugestão do seu conteúdo narrativo, as vidas dos outros.

Não se pode perder de vista que o capital, em especial enquanto símbolo que dá a aparência de participação no poder institucional do Império Britânico, figura como um espectro potente ao longo de todo o romance. As moedas que o Colonel Pargiter, veterano de guerra e patriarca da família, busca no fundo de seu bolso na seção de 1880; o dinheiro obtido por Eleanor com a venda de Abercorn Terrace, a histórica casa de seus familiares, na seção de 1913; são dois em uma série de vários exemplos dessa presença. Sendo assim, outro dos padrões que se desdobram ao longo do romance, enfatizado ou não a depender da ocasião, encontra-se no ir e vir das personagens pela cidade, acompanhando as mudanças na paisagem das casas, do comércio e das ruas conforme se aproximam ou se distanciam da pobreza. É o caso metonímico de Eleanor, na seção de 1891, quando está voltando de Devonshire, onde faz seus serviços filantrópicos, primeiro em direção a Londres e depois a sua residência, Abercorn Terrace:

(...) The shops were turning into houses; there were big houses and little houses; public houses and private houses. And here a church raised its filigree spire. Underneath were pipes, wires, drains... (...) She felt vigorous and young. She noticed everything fresh after Devonshire. She looked down the long many-pillared vista of Abercorn Terrace. The houses, with their pillars and their front gardens, all looked highly respectable; in every front room she seemed to see a parlourmaid's arm sweep over the table, laying it for luncheon. In several rooms they were already sitting down to luncheon; she could see them between the tent-shaped opening made by the curtains. (Woolf, 1937b, p. 98)

Não apenas a passagem acima enfatiza a separação do mundo público e do mundo privado, mas também há espaço para demarcar a percepção de Eleanor acerca do subtexto

³⁷ Original: “(...) could observe them from her window ‘dissolving and combining in patterns in the distance’”

urbano – nos canos, nas fiações e nos drenos que remetem aos serviços prestados por ela às famílias mais pobres de Devonshire. Sendo assim, os interesses de Eleanor parecem se encaixar justamente na posição bipartida entre o serviço social, a partir do qual ela poderá ajudar famílias mais pobres a terem melhores condições de vida, e a manutenção que ela assume no seio de sua própria família, enquanto a filha que não se casou e portanto assumiu a função de cuidar do patriarca e da casa onde alguns Pargiter ainda vivem. Isto é, até a morte do homem e da residência.

Jane Marcus faz uma leitura um tanto categórica de Eleanor, em associação com a etimologia do sobrenome homônimo ao título do primeiro manuscrito de *The Years*:

“Pargetter” significa estucador. Qualquer leitor de *A Writer’s Diary* consegue imaginar o prazer de Woolf ao encontrar essa palavra e usá-la. Pois ela sempre usou imagens de construções para transmitir o quão pesado era o trabalho da escrita: “stone-breaking”, “brick-laying”. Eleanor é a estucadora em *The Years*. Ela passa sua vida literalmente rebocando os tetos de pocilgas, consertando telhados com goteiras e limpando ralos fedorentos. A palavra também tem o significado de mentir ou encobrir no sentido de cobrir erros com cal [“whitewash”], mas essa é a província dos homens no romance (a traição de Abel Pargiter, Morris nos tribunais, Martin no açougue, Edward traduzindo do grego). (Marcus, 1987, p. 39)³⁸

Ainda que concorde com Marcus acerca do papel de Eleanor ao longo da narrativa de *The Years*, não podemos deixar de assinalar que o ofício de rebocador(a) ou estucador(a) [*pargetter*] é assimilado por mais algumas personagens história adentro. É o caso de Rose, como veremos mais adiante, buscando criar laços mais firmes com repartições à margem do núcleo da família Pargiter morando em Abercorn Terrace; é também o caso de Kitty, cuja vida enquanto filha de um homem instruído, reitor de Oxford, já havia sido predestinada desde sua infância, tendo em vista um bom casamento com pouquíssima margem de manobra. Ainda assim, ela acaba por nos deixar entrever os desejos que ela pôde garantir em sua vida adulta na seção de 1914 (Woolf, 1937b, p. 265). É assim que Marcus reitera suas afirmações, no trecho abaixo, ao mesmo tempo no qual as conecta à forma como o próprio livro é estruturado:

O estucador [*pargetter*] pode ser alguém que embeleza o lado de fora de uma casa – ou alguém que remenda as chaminés naquelas “cavernas de lama e esterco”, as casas de famílias, usando uma mistura de limão e cocô de vaca – alguém que encobre a verdade ou que conta mentiras. O uso da palavra por Woolf como um sobrenome sugere uma ambivalência tanto física quanto moral em um romance sobre a família patriarcal, talvez uma combinação de cal e sujeira, um verdadeiro “sepulcro caiado”

³⁸ Original: ““Pargetter” means plasterer. Any reader of *A Writer’s Diary* can imagine the pleasure Woolf had in finding that word and using it. For she always used images of building to convey what heavy work writing was: “stone-breaking”, “brick-laying”. Eleanor is the pargetter in *The Years*. She spends her life literally plastering the ceilings of the slums, fixing leaky roofs, and cleaning the smelly drains. The word bears also the meaning of lying or covering up in the sense of “whitewash”, but that is the province of men in the novel (Abel Pargiter’s affair, Morris in the law courts, Martin in the chop house, Edward’s translating from the Greek).”

[whited sepulchre]. (Marcus, 1987, p. 57)³⁹

Nessa passagem, Marcus nos ensina uma valiosa correlação interna ao romance que nos aparelha para conseguirmos retornar à ideia de ler esse livro a partir do conceito de interdependência. Isso porque o termo *pargetter*, ao fim e ao cabo, nos fornece a imagem necessária para compreender como muitos dos encontros familiares e afetivos nessa história desdobram-se a partir do reconhecimento de cada vulnerabilidade em jogo nessas cenas. Assim, cada cena do livro precisa lidar com uma tentativa particular de passar um reboco por cima da genealogia torta dos Pargiter para abrir espaço ao cuidado na diferença. Se nas casas de alvenaria o acabamento das paredes se dá em três camadas – chapisco, emboço e reboco – é interessante e significativo imaginar que muitas das relações entre as personagens de *The Years* tentam dar conta do seu acabamento sem deixar nenhuma falha nas suas paredes, garantindo que elas se mantenham de pé ainda por muitos anos.

É dessa maneira que Rose, personagem que sofre a violência de uma tentativa de assédio sexual na primeira seção do romance (em 1880) e depois pouco a pouco vai desaparecendo da narrativa, com breves menções à sua prisão política por se envolver nas revoltas pela independência irlandesa, protagoniza uma das cenas mais importantes para argumentarmos a favor dessa imagem da estucadora interessada em reparar o acabamento nas paredes das casas que lhe são familiares. Essa cena ocorre na seção de 1910, quando Rose encontra sua prima Maggie no comércio londrino e propõe que as duas marquem um almoço para colocar a conversa em dia. Quando Rose chega na casa de Maggie e de sua irmã mais nova, Sara, não mais o casarão em Browne Street, vendido após a morte de seus pais, Digby e Eugénie, ela toma um choque com o cenário que encontra:

[Rose] wondered what had made her come. Everything was different from what she expected. The room was rather poverty-stricken; the carpet did not cover the floor. There was a sewing-machine in the corner, and Maggie too looked different from what she had looked in the shop. But there was a crimson-and-gilt chair; she recognized it with relief. (...) ‘Did you live here?’ said Maggie, beginning to help the cutlets.

‘Not here’, she said. ‘Round the corner. With a friend.’

‘We thought you lived in Abercorn Terrace’, said Sara.

‘Can’t one live in more places than one?’ Rose asked, feeling vaguely annoyed, for she had lived in many places, felt many passions, and done many things. (Woolf, 1937b, p. 157-158)

O choque de Rose se dissolve conforme a própria consegue se vincular à casa onde

³⁹ Original: “The pargetter may be one who embellishes the outside of a house- or the patcher-up of chimneys in those “caves of mud and dung”, the houses of families, using a mixture of lime and cow dung – one who covers up the truth or tells lies. Woolf’s use of the word as a surname suggests both a moral and physical ambivalence in a novel about the patriarchal family, perhaps a combination of whitewash and filth, a true “whited sepulchre”.”

agora moram suas primas, Maggie e Sara. Aos poucos o susto dá lugar ao reconhecimento da vulnerabilidade que ambas ocupam, sim, mas também da que ela mesma, a própria Rose parece já ter ocupado quando morou no mesmo bairro, quase na mesma rua, onde as duas moram naquele momento. Esse reconhecimento acaba demandando, tanto de Rose, quanto de Maggie e Sara, uma reformulação da imagem que elas tinham uma sobre a outra. Nem a história de Rose é apenas a história da opulência de Abercorn Terrace; nem a história de Maggie e Sara é apenas a história da decadência de seu galho da família. Como reparar os acabamentos e reforçar as paredes de uma relação fundamentada, mas também corroída pelo nó do laço familiar?

Rose imagina que compartilhar os segredos de seu passado possa ser um caminho, mas ela não se sente contemplada e reconhecida em sua vulnerabilidade mesmo antes de contar a pior lembrança de sua infância. É como nos ensinou Butler, “existe sempre a possibilidade de a vulnerabilidade não ser reconhecida”, e frente a essa possibilidade, Rose opta por se calar.

They talked, she thought, as if Abercorn Terrace were a scene in a play. They talked as if they were speaking of people who were real, but not real in the way in which she felt herself to be real. It puzzled her; it made her feel that she was two different people at the same time; that she was living at two different times at the same moment. She was a little girl wearing a pink frock; and here she was in this room, now. (...) What is the use, she thought, of trying to tell people about one's past? What is one's past? She stared at the pot with the blue knot loosely tied in the yellow glaze. Why did I come, she thought, when they only laugh at me? (Woolf, 1937b, p. 159-160)

Umas das questões silenciosas mais insistentes no subtexto de quem lê atentamente *The Years* é a pergunta, para onde vai Rose? Sabemos por alto de suas inflexões políticas revolucionárias; entrevemos a possibilidade dela ter vivido um romance com outra mulher, naquelas mesmas ruas onde encontrou Maggie e Sara, mas depois praticamente a perdemos de vista, encontrando-a rapidamente na festa de despedida do romance, praticamente surda, como quem nos dá um último aceno de adeus, ainda sem conseguir dizer muito para aqueles que deveriam fazer laço enquanto sua família, enquanto seu lar. Uma parede cujo acabamento nunca foi finalizado, uma arquitetura do encontro que ruiu quando Rose mais precisava.

De modo semelhante, Woolf aponta, em diversos momentos de *The Years*, como há uma relação, no seio da família Pargiter, que nunca se dá de semelhante para semelhante, pois é apenas no sentido que Jane Marcus apontava como “whitewash”, isto é, como mentira encoberta, que se podia dizer que os Pargiter viam Crosby como parte da família. Crosby era a governanta de Abercorn Terrace desde a infância de Eleanor, Milly, Morris e Edward, os quatro filhos mais velhos do Colonel Abel Pargiter. Na seção de 1913, quando a casa é vendida, os limites da relação da família com Crosby tornam-se evidentes:

There too were marks on the wall, where the bookcase had stood, where the writing-table had stood. She thought of herself sitting there (...) Then she turned. There was

Crosby. Crosby was crying. The mixture of emotions was positively painful; she was so glad to be quit of it all, but for Crosby it was the end of everything.

She had known every cupboard, flagstone, chair and table in the large rambling house, not from five or six feet of distance as they had known it - but from her knees as she scrubbed and polished; (...) They and their doings had made her entire world. And now she was going off, alone, to a single room at Richmond. (...)

'I should think you'd be glad to be out of that basement anyhow, Crosby', said Eleanor, (...)

'It was my home for forty years, Miss', said Crosby. (Woolf, 1937b, p. 206)

Mesmo após a morte do patriarca Pargiter e a venda da casa, Crosby continua lavando as roupas de Martin, um dos adultos disfuncionais da família, e recebe, quase como um prêmio de consolação por seus anos investidos nos cuidados daquele casarão, o velho cachorro Rover que pouco depois morre ao recusar-se comer direito. O contraste na cena acima deixa marcado a coexistência, no texto woolfiano, de distintas perspectivas sobre um mesmo evento. Se todo o romance é permeado por essa metáfora das personagens passando o reboco nas paredes esburacadas de seus relacionamentos familiares, o que ocorre aqui é antes o entendimento de que nem todos os encontros serão capazes de promover o reconhecimento das respectivas vulnerabilidades de suas personagens. Há rebocos de má qualidade.

Dito isso, em Crosby prevalecerá o seu sentimento de abandono por parte da família Pargiter, o qual nem mesmo será vocalizado por ela, mas por outra governanta, encarregada de limpar o casarão de Browne Street após a morte de Digby e Eugénie, quando a mesma se recusa a atender os toques irritantes de Martin Pargiter na campanha:

A bell rang. Let him ring, ring, ring, she growled. She wasn't going to open the door anymore. There he was standing on the doorstep. She could see a pair of legs against the railing. Let him ring as much as he liked. The house was sold. Couldn't he see the notice on the board? Couldn't he read it? Hadn't he eyes? She huddled closer to the fire, which was covered with pale ash. She could see his legs there, standing on the doorstep, between the canaries' cage and the dirty linen which she had been going to wash, but this wind made her shoulder ache cruel. Let him ring the house down, for all she cared. (Woolf, 1937b, p. 141)

Eleanor, por outro lado, na conversa que tem com Crosby na citação anterior, se vê livre de uma casa na qual a obrigação para com os outros familiares lhe cortara muitas das possibilidades de ser quem ela desejava ser no mundo público e no mundo privado da Londres onde crescera. É nesse sentido que, no apêndice incluído na edição da *Oxford World's Classics* de *The Years*, em que foram incluídos alguns episódios removidos por Woolf na revisão final do livro, observamos Eleanor em uma de suas viagens para a Itália, bem mais velha do que quando a conhecemos no romance, onde o texto nos revela o quanto:

Her freedom from ties still sometimes came on her with a clap of surprise. Nobody was expecting her. So I can do what I like, she said, hesitating. How can I make the most of this? – she saw the section; it was roughly four hours. She felt in the mood to enjoy herself. Her mind was full; her being brimmed populous with sights, with

sounds, with half realized ideas. (...) She had been bringing things together; building up new combinations as she walked; adding fresh ideas to old ones. (Woolf, 1937b, p. 459)

É assim que Eleanor chega à festa final de *The Years*, ainda que seja uma das pessoas mais velhas do salão, como alguém que parece ter o frescor da juventude lhe convidando a todo momento ao olhar desimpedido. Desvinculada de suas obrigações familiares, tendo se consolidado como a inveterada solteirona sem nenhum problema em ocupar tal posição, será Eleanor quem irá superar seus próprios pré-conceitos sobre sexualidade e tornar-se melhor amiga de um imigrante homossexual, Nicholas, não à toa conhecido na casa de sua prima Sara (Woolf, 1937b, p. 281-282), e cujos primeiros afetos foram trocados na forma de uma conversa acolhendo um ao outro em meio a um bombardeio. Será Eleanor também quem irá terminar o romance como quem aguarda o próximo capítulo, convidando a quem estivesse ainda acordado a olhar pela janela do futuro e se perguntar:

There must be another life, here and now, she repeated. This is too short, too broken. We know nothing, even about ourselves. We're only just beginning, she thought, to understand, here and there. She hollowed her hands in her lap, just as Rose had hollowed hers round hers round her ears. She held her hands hollowed; she felt that she wanted to enclose the present moment; to make it stay; to fill it fuller and fuller, with the past, the present and the future, until it shone, whole bright, deep with understanding. (Woolf, 1937b, p. 406)

Eleanor, aqui, parece compreender que só seremos capazes de reconhecer outros sujeitos em suas respectivas vulnerabilidades se nos abirmos ao fato de que nos desconhecemos a nós mesmos antes desse encontro. Mal sabemos se toda a nossa arquitetura subjetiva sobreviveu aos anos... Sendo assim, agir como quem coloca o reboco na parede inacabada dessa arquitetura das relações com o outro significa, ao menos em certa medida, deixar ruir estruturas dentro da nossa própria constituição enquanto sujeitos no mundo. A tal interdependência, portanto, nada mais é do que um meio de reconhecer, ler e incorporar as pontes que podemos construir uns com os outros em direção a um lar.

2.1 Talland House e Hyde Park Gate: sobre narrar as casas e os lares de infância

Retornar assim ao tema da casa da infância – no caso de Woolf uma casa concebida sob as bases delineadas na seção anterior –, acabará nos levando ao ponto de convergência entre duas histórias distintas: uma coletiva, da família inscrita aos enquadramentos históricos de seu tempo, e outra individual, da pessoa cujo corpo passou por processos de assujeitamento e subjetivação segundo a cultura legitimada por seus pares nesta casa. De acordo com a leitura

que Adriana Jordão faz do teórico da fenomenologia Edward Casey:

Os lugares reúnem (...). Reúnem os seres animados e inanimados que ali se encontram em um conjunto palpável, e também reúnem experiências, histórias, pensamentos, afetos; reúnem objetos e pessoas, assim como reúnem entidades etéreas, virtuais, como lembranças e sentimentos. (...) A casa exemplifica a qualidade de agregação onde a função de reunir não é meramente a de acumular, mas uma capacidade de concentrar dinamicamente os elementos diversos que para o lugar afluem, ainda que cada um em seu tempo próprio, e juntá-los em uma mesma ‘arena de compromisso comum’. (Jordão, 2016, Loc1955-1964)

É, portanto, mediante “o retorno a um tempo-lugar fixado no imaginário por meio da memória” (Jordão, 2016, Loc138) que o sujeito irá resgatar traços de uma figuração supostamente organizadora de sua subjetividade enquanto parte da “casa original”. Isso porque, “no sujeito, memória e imaginação não se dissociam, e somente assim é possível retornar ao lugar-tempo mítico dessa casa primeva” (Jordão, 2016, Loc 132). O movimento privilegiado nesse gesto, o qual subscreve as lembranças de Woolf em “A Sketch of the Past”, diz respeito ao reencontrar de si mesma por meio do resgate de um laço familiar compreendido como “original”, laço este reunido na bipartição da casa de infância entre Hyde Park Gate e Talland House, como vimos anteriormente.

Sendo assim, em determinado momento do ensaio, quando Woolf está falando sobre seu irmão Thoby Stephen, que viria a falecer aos 26 anos de febre tifoide, ela nos revela que ao escrever “ (...) I will write about St Ives, and so fittingly, though indirectly, lead up to Thoby again. St Ives will fill him in” (Woolf, 1976, Loc 148551-148552). Enquanto um lugar que preenche seu irmão, St. Ives é o epicentro das memórias da infância de Woolf – essa afirmação faz eco ao capítulo dedicado às casas da infância de Woolf na biografia escrita pela pesquisadora Hermione Lee (Lee, 1999, p. 22) e é nesse tom que chegamos à segunda primeira lembrança incluída, de maneira simbólica, na abertura de “A Sketch of the Past”: estar deitada no quarto das crianças em Talland House. Após passar por uma lembrança no vagão de um trem em movimento, provavelmente indo em direção à Londres, mas desejosa de estar se dirigindo a St. Ives, Woolf nos remete a esse outro momento em sua casa de verão na costa da Cornualha. Dessa maneira, o tal trem se movendo em direção a um certo lugar do passado...

(...) will lead to my other memory, which also seems to be my first memory, and in fact it is the most important of all my memories. If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills—then my bowl without a doubt stands upon this memory. It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive. (Woolf, 1976, Loc 147507-147512)

“Os lugares reúnem...” uma cama; um corpo meio adormecido, meio acordado. “Os lugares reúnem...” o barulho das ondas quebrando; a persiana arrastando no chão. “Os lugares reúnem...” cenas de vida molhadas por uma luminosidade amarela⁴⁰. Chega a ser possível que essas reuniões nos ofereçam a matéria com a qual compor alicerces para a memória da casa de infância. Um cômodo, a unidade chave da casa. Uma cena, a unidade chave da ficção. Não à toa Woolf abre seu texto com um quarto cuja vitalidade fora impressa em suas memórias de criança. A intensidade dessa lembrança, ela nos confessa, também advinha de motivações externas as quais ela é capaz de recuperar — “(...) it was due partly to the many months we spent in London. The change of nursery was a great change” (Woolf, 1976, Loc 147526-147527).

Não satisfeita com essa contextualização, Woolf se recorda de outras cenas associadas ao quarto das crianças em Talland House. Ela lembra de uma varanda cujo acesso se dava por esse quarto, um espaço que chegava a estar unido à varanda do quarto adjacente, ocupado geralmente por seus pais. Uma cena brevíssima, então, retorna a Woolf – “My mother would come out onto her balcony in a white dressing gown” (Woolf, 2017, Loc 147529). Em sua simplicidade comunicativa, a cena resume as personagens às quais não apenas o quarto das crianças, mas a varanda a ele ligada em Talland House, remetiam Woolf quando ela observava o passado como “an avenue lying behind; a long ribbon of scenes, emotions” (Woolf, 1976, Loc 147554). Cena após cena das lembranças de Woolf, “narrar [e, aqui, poderíamos dizer ficcionalizar] é forma de retomada, de dar forma aos relâmpagos insistentes da memória” (Jordão, 2016, Loc334). Sendo assim, parece também ser significativo que, na ficção autobiográfica de suas lembranças de menina, Woolf busque esclarecer sua insistência em esquadriñar cenas para falar sobre o passado:

These scenes, by the way, are not altogether a literary device—a means of summing up and making a knot out of innumerable little threads. Innumerable threads there were; still, if I stopped to disentangle, I could collect a number. But whatever the reason may be, I find that scene making is my natural way of marking the past. A scene always comes to the top; arranged; representative. (Woolf, 1976, Loc 148814-148816)

Narrar, ficcionalizar, imaginar e escrever as suas lembranças enquanto cenas são gestos que insistentemente borram as fronteiras entre gêneros literários no texto de “A Sketch of the Past”, mas também em praticamente toda a obra de Woolf. Na realidade, ler Virginia Woolf muitas vezes é uma tarefa que consiste em levar a sério seus dizeres no início de *A Room of*

⁴⁰ Os termos aqui utilizados para verter o original da citação de Woolf remetem à tradução de Ana Carolina Mesquita para *Um Esboço do Passado* (WOOLF, 2020, p. 16), publicado como livro único em 2020 pela Editora Nós.

One's Own (1929), “Fiction here is likely to contain more truth than fact” (Woolf, 2019, p. 4). Dessa maneira, é a cena narrada enquanto lembrança que convoca a pensar a relação entre significante e significado, entre som e sentido em toda escrita da autora.

Volto, portanto, às reflexões do capítulo anterior, no qual proponho — aliado à argumentação de Hermione Lee — que a cena é a unidade chave da escrita woolfiana tal qual o cômodo é a unidade chave de contextualização das relações no complexo metafórico da casa. Um cômodo, afinal, coloca as coisas em relação umas com as outras. Trata-se de um lugar que reúne. Não será à toa que Woolf construirá suas memórias em “A Sketch of the Past” por meio das cenas de suas primeiras lembranças. Essas cenas a convidam a desdobramentos reflexivos sobre as próprias personagens habitando o centro da lembrança ou as suas margens. É assim que a memória de seu pai, Leslie Stephen, para dar apenas um exemplo, faz o movimento de apresentar-se, primeiro, no entorno distante das memórias felizes de Talland House para passar ao centro opressor das lembranças de Hyde Park Gate, logo após a morte de Julia e Stella.

Woolf insiste, em diversas das passagens já visitadas neste capítulo, na sua visão do passado como aquela avenida se estendendo às suas costas, desenrolando-se em uma longa fita de cenas, de emoções⁴¹. Essas cenas encadeiam-se umas nas outras revelando estarem “(...) full of echoes, of memories, of associations—naturally” (Woolf, 1937a, Loc 56916), tal qual nos apontam as palavras de Woolf no já citado ensaio, “Craftsmanship”. Os lugares convidam as personagens que os habitam ou habitavam um dia, de modo que a cena seja capaz de nos revelar qual a matéria que reveste o entorno de tais relações. É, portanto, significativo quando Woolf nos leva a pensar sobre a natureza das palavras não conforme inscrições em uma página do dicionário, mas antes como vidas em curso na nossa mente. A pergunta de Woolf frente a essa ponderação insiste no *como*; *como* pensar essa vida das palavras no íntimo de nossa memória e imaginação? A resposta provisória da autora nos diz que as palavras vivem...

Variously and strangely, much as human beings live, by ranging hither and thither, by falling in love, and mating together. It is true that they are much less bound by ceremony and convention than we are. Royal words mate with commoners. English words marry French words, German words, Indian words, Negro words, if they have a fancy. (Woolf, 1937a, Loc 56940-56942)

É sob o manto dessa suspensão da cerimônia e das convenções sociais onde mora o gesto fundamental por trás do poder de sugestão das palavras, característica que Woolf afirma ser uma de suas propriedades mais misteriosas (Woolf, 1937a, Loc 56911). Afinal, parece haver um reconhecimento na perambulação de Woolf, tal qual venho propondo ao longo desta tese,

⁴¹ Novamente opto por verter esses termos do original a partir da tradução de Ana Carolina Mesquita (WOOLF, 2020, p. 19).

de que as palavras – caso elas assim desejem, independente de quem tenham sido as escritoras que as colocaram no papel – habitem a vizinhança umas das outras, por vezes compartilhando o jardim ou construindo portas e janelas pelas quais possam conversar; por outras descobrindo que suas construções tendem a ruir e se refazer conforme cada leitor descobre como as pronunciar.

2.2 *Orlando: A Biography* – das terras comunais à propriedade inglesa

A encruzilhada da seção anterior me coloca entre o relato biográfico e a ficção de Woolf, quando, no início de “A Sketch of the Past”, ela nos revela ter dificuldades para escrever as suas próprias memórias. Acabamos de ver como a transmutação dessas memórias em cenas não significa, necessariamente, que elas se desembaraçam quando viram tinta no papel. Antes, elas são uma ferramenta narrativa da procura pelas personagens que as ocupam, tal qual os cômodos dos quais falávamos anteriormente. Em “A Sketch of the Past”, Woolf investe sua escrita madura nessas entradas autobiográficas de modo a evitar o erro de tantas outras biografias que, segundo ela mesma, acabam por deixar de fora a pessoa com quem tais fatos se sucederam. Aqui, é difícil não nos lembrarmos de outro de seus “so-called novels” (Woolf, 1976, Loc 147601), *Orlando: A Biography* (1928), no qual Woolf se debruça sobre a narrativa de formação do jovem aristocrata e potencial escritor, Orlando, que aos 30 anos torna-se mulher, acarretando uma abertura a outras maneiras de se entender, experienciar e pertencer ao mundo.

Frente a esse enquadre narrativo, Woolf parece carregar seu texto com o peso político do momento histórico da Inglaterra no qual se tem registros da expropriação de terras comunais de mãos camponesas para serem entregues à aristocracia e à burguesia ascendente no país por meio das *Bills for Enclosure of Commons* (1604–1914). Como nos ensina a professora e pesquisadora woolfiana Maria Aparecida de Oliveira, “sua estética está relacionada a uma visão da beleza artística harmonicamente equilibrada e política porque está intimamente relacionada a sua perspectiva feminista de apreender o contexto social em que está inserida” (Oliveira, 2020, p. 206). Sendo assim, a amplitude contingencial do romance, em termos de seu escopo temporal, não impede Woolf de organizar os efeitos das transformações na Inglaterra durante esse período na figura de um sujeito, Orlando.

Para os fins desta leitura, o complexo metafórico do campo e da cidade colocam-se como inscrições dentro de um conjunto de paralelismos e contraposições que respondem a um determinado enquadramento histórico. Os grandes centros urbanos que se formaram no final do século XIX e início do XX na Inglaterra a partir da Revolução Industrial, como vemos em *Orlando*, influenciaram diretamente nas dinâmicas de migração interna do país – em especial, no contexto do livro de Woolf, dos trabalhadores do campo para as *factory* e *mining towns*, ou mesmo para as metrópoles inglesas ao longo do século XIX. Isso marca, com efeito, a transformação demográfica dessas cidades e, por consequência, uma transformação cultural mais abrangente. Sendo assim, e tendo em mente o debate histórico que começamos a esboçar, será necessário recorrer a um teórico fundamental para pensarmos as relações entre o campo e a cidade, o galês Raymond Williams (1921 – 1988). Em seu livro fundamental de 1975, *The Country and the City*, Williams nos ensina, com muita astúcia, que

Sempre que penso nas relações entre campo e cidade, e entre berço e instrução, constato que se trata de uma história ativa e contínua: as relações não são apenas de ideias e experiências, mas também de aluguéis e juros, situação e poder – um sistema mais amplo. (Williams, 2011, p. 21)

Williams nos oferece, nessa passagem, um retrato do campo e da cidade como espaços em movimento e em transformação, um retrato desse sistema de relações que não se furta a uma análise mais complexa pelo viés simplificador de conclusões genéricas. Nesse sentido, propor o debate a partir de uma instância literária que, com efeito, pode vir a encenar diferentes esquemas históricos da relação entre o campo e a cidade significa reivindicar uma estratégia de análise cujo principal interesse reside em desvelar algumas das narrativas que dão substrato ao tensionamento promovido entre pertencer e não pertencer na obra em questão. É assim que, logo de início, ainda que os processos históricos de privatização das propriedades tenham por base uma promessa ideal de segurança, enquanto terreno cercado e simbolicamente vedado à alteridade, as casas das famílias burguesas nas cidades inglesas do século XIX, bem como as enormes propriedades rurais sustentadas em nome da nobreza ao longo dos séculos XVI e XVII, não garantiram uma individualidade capaz de se autossustentar sem a exploração do trabalho de outrem.

O parágrafo de abertura do romance *Orlando: A Biography* não demora em oferecer a cenografia definitiva do enquadre por trás dos movimentos de seu protagonista. Brincando de decepar a cabeça de um Mouro com uma caveira pendurada da viga em seu sótão, encontramos Orlando, um descendente de lordes ingleses os quais o legaram a tradição sanguinolenta do assassinato de mouros e “pagãos” (Woolf, 1928, p. 5). A gigantesca casa na qual Orlando vive não apenas figura desde o princípio da narrativa como uma espécie de exagero cenográfico,

como também é cedo caracterizada por sua relação com a nobreza (Woolf, 1928, p. 5). Dessa maneira, o entrecruzamento da herança nobiliárquica com a violência do assassinato produzem na passagem de abertura do romance uma chave de acesso às estruturas da casa de Orlando pelas vias da racialização dos sujeitos que podem ou não circular em seu interior. O que faz o mouro dentro da casa do nobre Orlando? É apenas uma cabeça balançando das vigas no teto.

A identidade étnica denominada pela palavra “mouro” foi construída pelo cristianismo em referência às pessoas de pele escura e de tradição islâmica que habitavam o Norte da África por volta do século VII, os quais adentraram na Península Ibérica em um movimento de expansão de seu território e lá permaneceram do século VIII ao século XV. Acontece que essa generalização produzida pelo cristianismo deixa de levar em conta o próprio processo de formação da região Norte do continente africano, cujo contingente populacional amplamente adepto do Islã resulta de uma invasão anterior da região por parte de árabes muçulmanos. Sendo assim, não é possível determinar, com efeito, os mouros como uma etnia ou um povo, mas antes como uma vulgarização por parte da Europa cristã das populações árabes e africanas habitando a região durante aquele período. Do caráter genérico da cabeça que balança no sótão de Orlando, só se observa a sua coloração, demarcando a maneira singular na qual uma pessoa de pele escura poderia atravessar as portas de seu casarão – enquanto um cadáver recuperado como espólio de guerra. O retrato dessa cena torna-se, portanto, ponto de partida para o desmembramento desses cômodos vazios e dessa propriedade magnânima em face à trajetória de vida da personagem Orlando.

De maneira a qualificar nossas investigações e já deixarmos em aberto um caminho fazendo das palavras neste capítulo vizinhas às do próximo, recupero uma anotação importante para pensarmos outra face do mouro nas páginas de *Orlando*, de autoria do já citado Davi Pinho em seu livro *Imagens do Feminino na Obra e Vida de Virginia Woolf* (2015). Pinho nos lembra que, ao longo do romance,

Ao contrário [da tradição da linguagem dos conquistadores], Orlando se emociona com a vida dos outros. Ele sofre as dores de um mouro, por exemplo, e ressentido a manipulação do outro que ludibria o estrangeiro. Fazemos referência a *Othello*, de Shakespeare, pois a peça aparece também no romance. (Pinho, 2015, p. 202)

A passagem a qual o autor se refere acontece ainda no primeiro capítulo do livro de Woolf quando Orlando e Sasha retornam do navio moscovita onde a cena entre a princesa russa aparentemente no colo de um marinheiro encheu Orlando de suspeita e de ciúmes. Caminhando sobre um rio Tâmesa congelado, ambos “passam pelo que parece ser uma montagem da peça [*Othello*] (...) como parte do festival de James I” (Pinho, 2015, p. 202). Orlando encontra na cena representada um amparo para seus sentimentos de traição, como se as palavras “(...) even

without meaning were as wine to him. But now and again a single phrase would come to him over the ice which was as if torn from the depths of his heart. The frenzy of the Moor seemed to him his own frenzy (...)” (Woolf, 1928, p. 26). No entanto, ao invés de aliar-se a Othello até mesmo no assassinato de Desdêmona, Orlando é capaz de enxergar o mouro como a vítima de um engano, isto é, como alguém merecedor de sua empatia. Não é à toa que Orlando faz disso motivador de um voto de confiança em Sasha, decidindo fugir com ela ao invés de se entregar às suspeitas tal qual Othello:

É como se a peça de Shakespeare o ajudasse a não repetir o ato de Othello, que se deixa enganar e mata Desdemona. Destarte, a imagem do mouro enquanto um outro dominado na abertura do romance é aqui trazida à vida, como se ele também tivesse algo a ensinar, como se sua perspectiva também ajudasse para a organização do tempo histórico. Ele não é mais uma cabeça sem corpo na literatura (...). (Pinho, 2015, p. 202)

Trata-se de perceber e apontar que há nesse primeiro capítulo de *Orlando* um caminho indo da extrema desumanização do mouro em direção a uma extrema identificação para com os seus sentimentos mais íntimos. Ao mesmo tempo, as diferenças subsistem e Orlando parece apontar justamente para essa possibilidade das diferenças entre ambos coabitarem um tempo histórico no qual ninguém precisará cortar a cabeça um do outro. É assim que Woolf se propõe a reenquadrar sua cena inicial. Isso nos leva a retomar as diretrizes de Morrison, já vistas no primeiro capítulo, nas quais ela nos lembra que

If I had to live in a racial house, it was important at least to rebuild it so that it was not a windowless prison into which I was forced, a thick-walled, impenetrable container from which no sound could be heard, but rather an open house, grounded, yet generous in its supply of windows and doors. Or, at the most, it became imperative for me to transform this house completely. (Morrison, 1997, p. 4)

A letra está dada, vamos adiante com essa reconstrução. No contexto mais amplo da trajetória de Orlando que acompanhamos ao longo do livro, não é nada dispensável a linhagem familiar que o conecta à aristocracia inglesa. Isso porque, dentre algumas das primeiras paisagens as quais vislumbramos, um marcador central dessa ascendência nobre por parte de Orlando se apresenta abertamente na extensão de terras que ele observa de cima da colina e reconhece como pertencentes a diferentes membros de sua família.

For a moment Orlando stood counting, gazing, recognizing. That was his father's house; that his uncle's. His aunt on those three great turrets among the trees there. the heath was theirs and the forest; The pheasant and the deer, the fox, the badger, and the butterfly. (Woolf, 1928, p. 8)

A nobreza, no início de *Orlando*, já detém em suas mãos largas porções de terras demarcadas enquanto suas propriedades. Não obstante, como já mencionado, na história inglesa os processos de expropriação das terras comunais dos trabalhadores rurais e o progressivo

cercamento dos campos no país figuram como marcos temporais determinantes na distribuição latifundiária das décadas que lhes seguiram. Esse processo foi pensado e destrinchado quanto ao seu caráter histórico no célebre estudo sociológico de Karl Marx (1818 – 1883), *O Capital* (1867). Assim sendo, no capítulo 24 de seu primeiro tomo, nomeado “A assim chamada acumulação primitiva”, Marx descreve a passagem de uma “(...) produção feudal [que] se caracteriza[va] pela partilha do solo entre o maior número possível de vassalos” (Marx, 1867, p. 964) para uma prática frequente (e politicamente legitimada ao longo da história inglesa) de expropriação, na qual “o que o *landlord* vizinho anexava, sob o pretexto do cercamento, não era apenas terra alqueivada, mas eram frequentemente terras cultivadas comunalmente ou mediante um determinado pagamento à comunidade” (Marx, 1867, p. 973). Ainda que não se possa cair na armadilha de construir uma narrativa nostálgica e idealizadora desse passado das terras comunais no interior da Inglaterra, parece significativo demarcar a divisão entre uma perspectiva cujo fundamento é a partilha da terra para o trabalho/ subsistência e outra cujo fundamento é a construção de muros no seu entorno. O cercamento das terras comunais tem como resultado concreto no tecido histórico do país a validação legislativa dessa expropriação da terra das mãos dos trabalhadores rurais e da sua consequente apropriação por parte da nobreza.

Esse é o substrato histórico da paisagem observada por Orlando enquanto extensão da propriedade familiar, legado que, ao menos indiretamente, já lhe pertencia. Pensando algumas consequências desse processo narrado por Marx, Raymond Williams – quando revê seus estudos sobre o campo e a cidade na coletânea de ensaios *Recursos da Esperança*, publicada no Brasil em 2014 – nos ensina como

Houve um fluxo ininterrupto de versões sentimentais e seletivamente nostálgicas da vida no campo. Pareceu ainda mais forte a identificação dos valores da sociedade rural a valores muito diferentes de certas mansões dominantes e privilegiadas; de fato, essas mansões foram frequentemente definidas sem rodeios como “nossa herança”. Digo “mansões” em vez de casa do campo porque essa expressão usual é parte de uma confusão ideológica muito reveladora. (...) As verdadeiras casas de campo pertencem às pessoas que encontram seu sustento no campo. Em contrapartida, a pretensa “casa de campo” é a expressão formal do duplo embasamento – do mesmo modo na cidade e no campo – de uma classe baseada na ligação entre propriedade, lucro e dinheiro. (Williams, 2014, p. 332-333)

Não há nostalgia de um tempo anterior no campo, perdido e nunca mais recuperado para Orlando, mas há de forma clara esse “duplo embasamento (...) na cidade e no campo – de uma classe baseada na ligação entre propriedade, lucro e dinheiro”. O campo passa a figurar, portanto, como um lugar idílico na narrativa de Woolf, na medida em que as grandes propriedades rurais na família de Orlando não cumprem nem o papel de limitar sua circulação e a de sua família entre o campo e a cidade, nem mesmo equivalem a um símbolo de trabalho

para a sua subsistência familiar e de seus parentes. Sendo assim, a elaboração de Williams sobre as mansões já cumpre a função de nos permitir vislumbrar um importante subtexto histórico por trás do romance de Woolf. Afinal,

(...) é sempre preciso distinguir “o campo” como um lugar de sustento principal – interligado, como sempre deveria ser, com os movimentos mais gerais da economia como um todo – e o “campo” como um lugar de descanso, retiro, recreação alternativa e consumo para aqueles cujo sustento principal provém de outra fonte. (Williams, 2014, p. 333)

A despolitização do “campo” enquanto lugar no imaginário coletivo, portanto, para Williams, produz precisamente a ilusão de que o trabalho na cidade e o trabalho no campo não fazem parte de um mesmo circuito da economia capitalista inglesa (Williams, 2014, p. 331-332). Em *Orlando*, o debate acerca dessa alienação despolitizante do campo é produzido pelo recorrente gesto de desdobrar o apagamento da materialidade do trabalho nesse espaço rural capturado sob o entendimento de uma tradição ou um legado familiar aristocrático, passado de geração em geração. É, por exemplo, sob a influência dessa concepção do legado de sua família, que Orlando avalia a arquitetura da mansão na qual passa seus dias longe da Corte, em Londres:

There it lay in the early sunshine of spring. It looked a town rather than a house, but a town built, not hither and thither, as this man wished or that, but circumspectly, by a single architect with one idea in his head. (...) This vast, yet ordered building, which could house a thousand men and perhaps two thousand horses, was built, Orlando thought, by Workman whose names are unknown. Here have lived, for more centuries than I can count, the obscure generations of my own obscure family. Not one of these Richards, Johns, Annes, Elizabeths has left a token of himself behind him, yet all, working together with their spades and their needles, their love making and their child-bearing, have left this.
Never had the house looked more noble and humane.
Why, then, had he wished to raise himself above them? For it seemed vain and arrogant in the extreme to try to better that anonymous work of creation; the labours of those vanished hands. Better was it to go unknown and leave behind you an arch, a potting shed, a wall where peaches ripen, than to burn like a meteor and leave no dust. (Woolf, 1928, p. 51)

Além de desconsiderar e sequer reconhecer a existência da participação dos trabalhadores domésticos por trás do funcionamento cotidiano da mansão de sua família, Orlando redobra seus pontos cegos quando apaga, diante da ideia do legado de sua família, a existência material daqueles que de fato trabalharam e fizeram a manutenção do casarão de modo que ele fosse preservado ao longo de todos esses anos. Crosby nos dá um aceno neste instante. A ironia da voz narrativa de Orlando escancara-se quando esse legado é referido enquanto um “anonymous work of creation”, uma vez que os *servants* seguem enquanto a parcela invisibilizada de quem circula por essa mansão. A grandiloquência patética de Orlando parece não ter fim quando são enunciados os “Workman whose names are *unknown*. Here have lived, for more centuries than I can count, the *obscure* generations of my own *obscure* family” (grifo meu). O paralelo na

obscuridade entre trabalhadores e a nobreza familiar acabam marcando um paralelismo quase paródico na fala crédula de Orlando quanto à tradição que ele acredita carregar nas costas. Se ele fala de seus ancestrais em oposição aos construtores daquela casa, não consegue reparar o quanto essa nobreza tem apenas a mão que apontou para onde determinado móvel deveria ser deslocado ou qual parede deveria ser posta abaixo. Ao sair de sua solidão, na qual passara anos rejeitando a Corte e a aristocracia diante da qual ele tinha sido difamado em função do caso com Sasha, a princesa russa, ele se ergue novamente sob o selo de sua *lordship*, como se isso o conferisse a posição daquele que deixará um legado na propriedade da família, um legado fisicamente marcado pela reforma da arquitetura dessa mansão.

Esse tipo de perspectiva alardeada por Orlando só irá sofrer uma alteração concreta, no decorrer da narrativa, na medida em que ele muda de sexo. Quando o fato se dá, a narração nos informa rapidamente que “Orlando had become a woman there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as *he* had been. The change of sex, though it altered *their* future, did nothing whatever to alter *their* identity” (Woolf, 1928, p. 67, grifos meus). Mesmo nessa passagem, a qual consolida textualmente a mudança de sexo, Woolf deixa suas palavras escorregarem de modo a alimentar uma concepção borrada do gênero. A opção pela indefinição e pela pluralidade nesse momento da personagem ficam palpáveis nos usos pronominais que destaco na citação acima. Afinal, essa aparente mudança do masculino para o feminino não denota, inicialmente, uma mudança de Orlando quanto à sua postura cultural ou à sua visão de mundo diante de uma cultura estrangeira. O indivíduo ainda era, para todos os fins, uma aristocrata inglesa.

A mudança de sexo ocorre, no romance, no contexto em que Orlando é um embaixador na Constantinopla, território no qual, contemporaneamente, se situa Istambul, capital da Turquia. A autora turca Elif Shafak, no vídeo-ensaio que fez em seu canal do Youtube “Say the Word” sobre o romance *Orlando* de Virginia Woolf, nos ensina que a comunidade cigana que Orlando conhece é uma comunidade Romani, cuja cultura nômade e vida nas montanhas modifica radicalmente algumas percepções da personagem principal acerca do seu entorno⁴². Esse espaço do estrangeiro, no qual Orlando torna-se uma mulher inglesa em meio à uma sociedade outra, é, portanto, justamente o local onde o primeiro choque cultural de impacto na vida de Orlando se coloca de maneira indelével. No entanto, não é na posição de embaixador que Orlando sofre esse choque, mas antes na condição de exilada ao lado do povo cigano com os quais ela foge

⁴² Acesso em <<https://www.youtube.com/watch?v=bEh2g7Zq1il&t=522s>> .

após a revolução que estoura na noite de sua transição. A conversa com um dos líderes desse povo a faz perceber que

Looked at from the gypsy point of view, a Duke, Orlando understood, was nothing but a profiteer or robber or snatched land and money from people who rated these things of little worth, and could think of nothing better to do than to build 365 bedrooms when one was enough, and none was even better than one. She could not deny that her ancestors had accumulated field after field; house after house; honour after honour; yet had none of them been saints or heroes, or great benefactors of the human race. (Woolf, 1928, p. 72-73)

Resta-nos perguntar o que sobra da mansão rural até aqui relatada em sua biografia depois que Rustum faz Orlando perceber a relação de causalidade entre o tamanho absurdo dessa propriedade e a expropriação da qual ela decorre, ou seja, depois de fazê-la perceber o latifúndio como a prova de um crime... São as últimas páginas do romance que irão propor uma resposta provisória, mostrando uma visão na qual Orlando observa a extensão de terras antes apreendida como uma série de propriedades fronteiriças pertencentes à sua família e vê como

...the landscape shook itself, heaped itself, let all this encumbrance of houses, castles, and woods slide off its tent-shaped sides. The bare mountains of Turkey were before her. (...) the raucous voice of old Rustum, the gypsy, croaked in her ears, 'What is your antiquity and your race, and your possessions compared with this? What do you need with four hundred bedrooms and silver lids on all your dishes, and house-maids dusting?' (Woolf, 1928, p. 161)

Seria esse parágrafo trabalho da fantasia ou meramente do reconhecimento revisionista de suas posições por parte da voz narrativa do romance? Certo nos parece que é essa abertura para o olhar que se volta à terra, à paisagem enquanto tal, mais análoga às “bare mountains of Turkey” do que ao legado de uma família que sempre acreditou na sua longevidade enquanto proprietária de terras, que revelará à Orlando, mulher, o monumental fantasmático assombrando os 365 cômodos na mansão onde habita, mas não mais pertence da mesma maneira. Tendo visitado os quartos ficcionais da mansão de Orlando, tendo explorado os lugares que preenchem sua subjetividade complexa, Woolf não poderia descrever e performar melhor o ofício ambivalente de ser uma biógrafa como quando afirma que “The reason is that it is so difficult to describe any human being” (Woolf, 1976, Loc 147516).

2.3 Virginia e Vanessa nos lugares que as reúnem

Como descrever, então, um ser humano tal qual ela mesma? Em “A Sketch of the Past”, Woolf o faz escrevendo novas cenas de sua infância a partir do objeto localizado em um dos

corredores da casa de St. Ives — um espelhinho que a jovem Virginia só conseguia ver quando se colocava na ponta dos pés (Woolf, 1976, Loc 147561). Woolf nos confidencia como, por volta dos seis ou sete anos, ela começara a se olhar naquele espelho, mas apenas quando tinha certeza de estar sozinha no corredor. Inicialmente, esse gesto de envergonhar-se diante do próprio reflexo — o qual a pequena Virginia associava com um profundo sentimento de culpa — é remetido a uma justificativa mais imediata. Neste momento do texto, a parceria entre Virginia Stephen e sua irmã Vanessa é inscrita no texto de Woolf pela primeira vez, nos revelando que ambas eram “what was called tomboys; that is, we played cricket, scrambled over rocks, climbed trees, were said not to care for clothes and so on” (Woolf, 1976, Loc 147564-147565). O entendimento de Virginia, transcrito por ela como uma espécie de culpa ou vergonha, era, portanto, de que olhar-se no espelho iria contra esse “código de molecas” que ambas partilhavam, seguindo a tradução de Ana Carolina Mesquita (Woolf, 2020, p. 20). Ainda assim, não escapa a Woolf que, provavelmente, a razão para o seu sentimento de culpa tinha uma raiz mais profunda. É significativo que Woolf, ao longo do desdobrar desse sentimento no texto de “A Sketch of the Past”, se volta para a beleza atrelada à identidade das mulheres de sua família. “We were famous for our beauty—my mother’s beauty, Stella’s beauty, gave me as early as I can remember, pride and pleasure. What then gave me this feeling of shame, unless it were that I inherited some opposite instinct?” (Woolf, 1976, Loc 147572-147573). Como mapear esse sentimento que, ao levar Virginia a reconhecer a possibilidade da beleza em seu reflexo diante do espelho, a conduz para uma lógica da culpa? Isto é, fazendo de seu corpo *locus* de uma herança familiar terrível?

Partindo desse espelho de Talland House e da relação da jovem Virginia com ele, é interessante pensar como a filósofa Sara Ahmed, em seu já mencionado livro *Queer Phenomenology: Orientations, Objects and Others* (2006), busca entender as diferentes maneiras como nossos corpos se alinham aos espaços que habitamos e aos objetos com os quais interagimos no cotidiano. Para Ahmed, a questão da orientação na fenomenologia diz respeito à maneira como um ser vivo se direciona a um objeto, a um outro corpo no espaço (Ahmed, 2006, p. 13). Sendo assim, é possível afirmar que as emoções que direcionamos a um determinado objeto também situam de que maneira nós iremos apreender esse mesmo objeto em nosso imaginário. A pergunta central, portanto, para entendermos como nos agarramos a esse mundo de habitação compartilhada, é “de que maneira começamos a saber ou a sentir a posição onde somos/ estamos [*are*]” (Ahmed, 2006, p. 17)⁴³? Respondendo a essa pergunta

⁴³ Original: “how do we begin to know or to feel where we are”

com outra, podemos também compreender que o tema da orientação para a fenomenologia de Ahmed passa pela questão do que fazer para nos sentirmos à vontade em nosso lar (Ahmed, 2006, p. 18)? Em Ahmed, afinal, a palavra lar ganha dimensões múltiplas, sendo por vezes tida como sinônimo de linguagem e, por outras, passando a ser uma forma de se falar sobre a construção de uma cultura, ou sobre a criação de mundos, particulares ou coletivos, frente aos outros.

Frente a esse contexto fenomenológico, pensar a maneira como um corpo se direciona a um objeto deve conter o entendimento de que, em todo espaço social, há um certo ponto de vista tido como já dado, como norma. Se a codificação cultural do binário masculino e feminino já promovia o desalinhamento de Virginia e Vanessa à feminilidade, pois eram muito “molecas”, quais foram os objetos que materializaram esse descompasso para as duas? Quais eram as partes da casa nas quais ambas deixavam de se sentir confortáveis e alinhadas àquele que deveria ser o seu lar?

Loving one's home is not about being fixed into a place, but rather it is about becoming part of a space where one has expanded one's body, saturating the space with bodily matter: home as *overflowing* and *flowing over*. (Ahmed, 2006, p. 11, grifo da autora)⁴⁴

Ahmed nos dá a oportunidade, na passagem acima, de pensar em que medida Talland House poderia ser vista nas memórias de Woolf como uma primeira ideia de um lar, escolhendo aqui pensar a partir dos termos nos quais, mais adiante, Toni Morrison irá abordar o debate. Afinal, apesar de passar a maior parte do ano em Londres, são as memórias da casa em St. Ives que compõem toda a abertura de suas ficções autobiográficas, concatenando as cenas de um passado central na formação da subjetividade da autora. No entanto, o que ocorre quando essa extensão do corpo em relação aos objetos e aos cômodos no seu entorno falha?

Curiosamente, a cena em frente ao espelhinho no corredor de Talland House promove uma dessas quebras, uma vez que não é de forma alguma a cena ideal para caracterizar aquele espaço de St. Ives como um lar. Antes, se a cena no quarto das crianças nos remete a um lar na infância de Woolf, no qual o corpo se alinha de tal forma com o espaço ao seu redor de modo a criar “(...) such a complete rapture of pleasure that I stopped, smelt; looked” (Woolf, 1976, Loc147544-147545); a cena defronte ao espelho nos conduz a um dos momentos de desorientação mais violentos de todo o texto de “A Sketch of the Past”. Depois de alguma

⁴⁴ Original: “Loving one's home is not about being fixed into a place, but rather it is about becoming part of a space where one has expanded one's body, saturating the space with bodily matter: home as *overflowing* and *flowing over*.”

especulação sobre a culpa que sentia diante de sua própria imagem no espelhinho do corredor, Woolf nos revela

Another memory, also of the hall, [which] may help to explain this. There was a slab outside the dining room door for standing dishes upon. Once when I was very small Gerald Duckworth lifted me onto this, and as I sat there he began to explore my body. I can remember the feel of his hand going under my clothes; going firmly and steadily lower and lower. I remember how I hoped that he would stop; how I stiffened and wriggled as his hand approached my private parts. But it did not stop. His hand explored my private parts too. I remember resenting, disliking it—what is the word for so dumb and mixed a feeling? (Woolf, 1976, Loc 147578-147582)

“Os lugares reúnem...” um espelhinho; uma laje; um abuso sexual no corredor enquanto alicerce da casa de infância. A desorientação resultante da violência sofrida por Woolf marca um momento no qual o mergulho no seu próprio passado revela ligações asquerosas impregnando os cômodos dessa casa, muitas vezes escondidas por baixo dos papéis de parede. Sara Ahmed reflete como “tornar-se reorientada, o que envolve a desorientação de encontrar o mundo de maneira diferente, [a] faz ponderar sobre orientações e o quanto ‘sentir-se à vontade em seu lar’, ou saber para a qual direção estamos voltadas, é sobre o fazer de mundos” (Ahmed, 2006, p. 20)⁴⁵. É assim que essa cena de abuso inaugura um corredor de cenas porvir, enfileirando diferentes tragédias na vida da autora, todas elas inscritas a ferro e fogo nas paredes de Talland House, sim, mas também nas paredes de sua outra casa de infância, Hyde Park Gate. É assim que a narrativa de “A Sketch of the Past” irá consistir em subsequentes momentos de desorientação registrados sob a caneta de alguém que via na escrita a possibilidade de uma reorientação ficcional das relações acumuladas ao longo de toda a sua vida.

Dentre os diversos momentos nos quais Woolf nos revela uma jovem Virginia desorientada na casa de sua infância, sem dúvida as mortes de Julia Stephen e, pouco tempo depois, de Stella Duckworth merecem destaque. Para seguirmos com o vocabulário fenomenológico de Ahmed, o momento de maior desalinhamento com o espaço e com os objetos da casa de infância vivido por Woolf em suas memórias (e cuja reorientação será gestada por caminhos tortuosos) é o falecimento de sua mãe em 5 de maio de 1895. A própria Woolf tenta dar conta, diversas vezes, do tamanho do espaço ocupado por sua mãe nas casas de sua infância:

The later view, the understanding that I now have of her position must have its say; and it shows me that a woman of forty with seven children, some of them needing grown-up attention, and four still in the nursery; and an eighth, Laura, an idiot, yet living with us; and a husband fifteen years her elder, difficult, exacting, dependent on her; I see now that a woman who had to keep all this in being and under control must have been *a general presence rather than a particular person* to a child of seven or

⁴⁵ Original: “Becoming reorientated, which involves the disorientation of encountering the world differently, made me wonder about orientation and how much ‘feeling at home’, or knowing which way we are facing, is about the making of worlds.”

eight. Can I remember ever being alone with her for more than a few minutes? Someone was always interrupting. When I think of her spontaneously she is always in a room full of people; (...) What a jumble of things I can remember, if I let my mind run, about my mother; but they are all of her in company; of her surrounded; of her generalised; dispersed, omnipresent, of her as the creator of that crowded merry world which spun so gaily in the centre of my childhood. (Woolf, 1976, Loc 147827-147847, grifo meu)

Essa passagem nos permite, finalmente, povoar essa casa com as personagens que até agora haviam cruzado essas páginas em apenas breves aparições: os três Duckworth — Stella, Gerald e George — & os cinco Stephen — Virginia, Vanessa, Adrian, Thoby e a ostracizada Laura, claramente separada dos outros sete filhos na composição da frase de Woolf. Julia Stephen era essa figura que, segundo Woolf, deixou impressa na memória a imagem “dela acompanhada; dela rodeada; dela generalizada; dispersa, onipresente”⁴⁶. Era uma mulher que vivia para os outros, fazendo de sua presença essa instância generalizável, com a qual era difícil ter mais do que poucos minutos de conversa sem que outra pessoa interrompesse o diálogo. Não surpreende a ironia de Woolf ao anotar como alguns de seus filhos (no que parece ser uma referência velada aos homens Duckworth) exigiam a mesma atenção dos adultos. De maneira análoga, seu marido, Leslie Stephen, é descrito por Woolf como um homem dependente da presença de mulheres enquanto plateia de sua autocomiseração quando de suas explosões histriônicas. “Too much obsessed with his health, with his pleasures, she was too willing, as I think now, to sacrifice us to him. It was thus that she left us the legacy of his dependence, which after her death became so harsh an imposition” (Woolf, 1976, Loc 148659-148660).

Ainda assim, não podemos perder de vista que o subtexto dessa relação entre marido e mulher, entre mãe e filhos adultos se devia “Partly of course because woman was then (though guilt with an angelic surface) the slave” (Woolf, 1976, Loc 148866). Esse modo de pensar é destrinchado na famosa fala de Woolf, proferida em 21 de Janeiro de 1931 para a *National Society for Women's Services* e publicada posteriormente como o ensaio “Professions for Women”. Nesse texto, Woolf resgata um estereótipo comumente associado às mulheres nas casas da burguesia inglesa do século XIX, o Anjo do Lar – expressão homônima ao título de um famoso poema de 1854, escrito pelo poeta vitoriano, Coventry Patmore. Nas palavras de Woolf, a caracterização daquela que vestia o manto do Anjo do Lar se orientava a partir das seguintes diretrizes:

Angel in the House. I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. (...) —in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all—I need not say it—she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty—her blushes, her

⁴⁶ Conforme traduz Ana Carolina Mesquita (WOOLF, 2020, p. 45).

great grace. In those days—the last of Queen Victoria—every house had its Angel. And when I came to write I encountered her with the very first words. (Woolf, 1931, Loc 57081-57086)

A escrita enquanto profissão, sob a vigilância permanente dessa presença espectral, era inviável. Fora necessário recorrer à violência para se libertar das amarras do vitorianismo que se impunha em sua profissão como uma das faces do tirano patriarcal com quem ela convivia em sua própria casa. Woolf registra, portanto, novamente por meio de uma cena, o embate entre o desejo de inscrever a sua vitalidade na escrita profissional e os impedimentos que, educada em uma cultura masculinista, lhe afligiam como uma fantasma da tirania a ser assassinada em um ato de legítima defesa.

I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing. (Woolf, 1931, Loc 57092-57093)

Contudo, se Virginia Woolf, a escritora, teve sucesso em aniquilar a presença obstáculo do feminino-vitoriano, o mesmo não foi verdade para Julia Stephen e Stella Duckworth em suas casas de infância. A morte de Julia Stephen, e portanto o falecimento daquela cuja existência incorporava o Anjo do Lar, quebra radicalmente o fluxo de pessoas no ambiente doméstico dos Stephen. Se pensarmos juntos a Sara Ahmed, nos deparamos com outro momento de desorientação na narração das memórias de Woolf. No entanto, não ocorre na sequência uma reorientação conclusiva e organizadora, capaz de redirecionar as pessoas daquela família cuja circulação pelos cômodos de Hyde Park Gate, mas também de Talland House, dependia da centralidade simbólica de Julia Stephen. “She was the whole thing; Talland House was full of her; Hyde Park Gate was full of her” (Woolf, 1976, Loc 147823). Não é de se surpreender que a casa de veraneio dos Stephen em St. Ives é vendida pouco depois da morte de Julia, ainda que já tivesse a placa imobiliária de “This House to Let” no jardim desde meados de algum outubro entre 1892 e 1895 (Woolf, 1976, Loc 148702). Quando a mãe de Virginia morre, “[her] Father instantly decided that he wished never to see St Ives again. And perhaps a month later Gerald went down alone; (...) and St Ives vanished for ever” (Woolf, 1976, Loc 148709-148710). Esse desaparecimento marca, insisto em afirmar, um momento de desorientação radical na vida da jovem Virginia. Afinal, Talland House era a referência de plenitude na infância para Woolf, a referência de um *lar doce lar*:

I could fill pages remembering one thing after another. All together made the summer at St Ives the best beginning to life conceivable. When they took Talland House, father and mother gave us—me at any rate—what has been perennial, invaluable. (Woolf, 1976, Loc 148573-148574)

Esse evento marcante da venda de Talland House abre o caminho, na estrutura narrativa dessas ficções autobiográficas de Woolf, de volta a Londres – em direção a Hyde Park Gate,

uma outra casa de infância. Essa casa consiste em um espaço cuja administração precisará ser passada adiante após a morte de Julia, e a escolha óbvia no contexto de uma cultura vitoriana é a filha mais velha, Stella. Acontece que, apenas dois anos depois da morte da mãe, Stella adoece e vem a falecer, evento que novamente leva o problema da administração doméstica a tomar a frente das prioridades da organização patriarcal daquela casa.

Para Woolf, a casa sob a égide do pai “(...) was like being shut up in the same cage with a wild beast” (Woolf, 1976, Loc 148370). Ainda que esse pai buscasse a empatia de Virginia, convidando-a a partilhar de sua autocomiseração, estimulando suas leituras na biblioteca dos Stephen, era o espaço da jaula que prevalecia. A percepção de Hyde Park Gate como tal estabelece uma mudança na estratégia narrativa dessas lembranças uma vez que transforma uma casa cujos cômodos eram quase todos resumidos à presença generalizada da mãe em uma casa bem dividida em espaços capazes de assumir diferentes funções naquela sociedade vitoriana em miniatura. Não à toa, mais a frente, Woolf irá afirmar que

Hyde Park Gate in 1900 was a complete model of Victorian society. If I had the power to lift out of the past a single day as we lived it about 1900, it would give a section of upper middle class Victorian life, like one of those sections with glass covers in which ants and bees are shown going about their tasks. (Woolf, 1976, 148901-148902)

Essa jaula de cômodos e espaços vitorianos funcionará, claramente, nas memórias de Woolf, enquanto uma moldura, um enquadre. Isto é, na medida em que essa casa é descrita em detalhes somos levados a compreender como os esquemas de inteligibilidade vitorianos dominam a fabricação de subjetividades naquele ambiente doméstico. Será, em parte, esse modelo completo da sociedade vitoriana que irá corroborar com a afirmativa de Hermione Lee em sua introdução para a edição da *Oxford World's Classics* de *The Years*, na qual ela nos ensina como esse romance de Woolf, escrito poucos anos antes de “A Sketch of the Past”, “sugere as mesmas analogias que *Three Guineas* entre a estrutura doméstica vitoriana e a organização da sociedade na Inglaterra do século XX” (Lee, 1992, p. xiv-xv)⁴⁷. Na casa dos Stephen, a mesa de chá ocupava o centro vital da vida vitoriana, para onde os filhos retornavam à noite e onde a mãe serviria o chá (Woolf, 1976, Loc 148405). O quarto do casal, no primeiro andar, por sua vez, é descrito como “(...) the sexual centre; the birth centre, the death centre of the house. It was not a large room; but its walls must be soaked, if walls take pictures and hoard up what is done and said with all that was most intense, of all that makes the most private being, of family life” (Woolf, 1976, Loc 148405). Tratava-se do quarto no qual quatro crianças foram concebidas e paridas, o quarto no qual a mãe falecera, bem como o quarto no qual, anos mais

⁴⁷ Original: “suggests the same analogies as *Three Guineas* between the structure of the Victorian household and the organization of society in twentieth century Britain”

tarde, o pai também viria a morrer. Já a sala de jantar figura nas lembranças de Woolf como espaço no qual a mãe atuava como sua professora, garantindo a educação vitoriana de suas meninas (Woolf, 1976, Loc 148380). Não é leviana a justaposição que Woolf inscreve nessas páginas, a imagem da mãe enquanto educadora vitoriana na sala de jantar ao lado do esbravejar que a mesma profere contra as suas criadas:

The basement was a dark insanitary place for seven maids to live in. “It’s like hell,” one of them burst out to my mother as we sat at lessons in the dining room. My mother at once assumed the frozen dignity of the Victorian matron; and said (perhaps): “Leave the room”; and she (unfortunate girl) vanished behind the red plush curtain which, hooped round a semi-circular wire, and anchored by a great gold knob, hid the door that led from the dining room to the pantry. (Woolf, 1976, Loc 148382-148385)

Não apenas a classe se inscreve na moldura vitoriana sendo delineada nestas páginas, mas também passamos a dimensionar quais eram os corpos passíveis de circulação em cada cômodo da casa (e que forma de circulação era essa) no entorno de Julia Stephen. Ocupando a posição de matriarca vitoriana, as criadas não participam do retrato dela acompanhada e rodeada pelos integrantes de sua família burguesa. Antes, as criadas e as cozinheiras habitam os cômodos marginais à circulação familiar, de modo que possam estar fora do caminho, mesmo que ainda prestassem serviços, àquele ambiente cheio de pessoas coordenado por Julia. Podemos lembrar aqui da passagem no ensaio de 1924, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, na qual Woolf afirma que “The Victorian cook lived like a leviathan in the lower depths, formidable, silent, obscure, inscrutable; the Georgian cook is a creature of sunshine and fresh air; in and out of the drawing-room, now to borrow *The Daily Herald*, now to ask advice about a hat” (Woolf, 1924, Loc 16947-16949).

Pensando sobre essa educação vitoriana e a maneira como ela promove determinadas subjetividades em detrimento de outras, voltamos à filósofa Judith Butler quando ela nos ensina que “(...) o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como a exigências de sociabilidade — incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo —, que tornam a subsistência e a prosperidade do corpo possíveis” (Butler, 2020, p. 16). Essas forças sociais e políticas ganham uma intensidade concentrada uma vez que a casa é a moldura na qual elas se ancoram para fazer valer a sua concepção de normalidade. O conjunto das casas em Hyde Park Gate, para além do número 22 onde Virginia morava com a família, acabava por se tornar um conjunto estereotipado de habitações, apesar de serem casas individuais (Woolf, 1976, Loc 148447). Ao pensarmos na família Stephen, essa moldura estereotípica de habitações vitorianas era justamente, no caso de Virginia e Vanessa, “(...) the machine into which our rebellious bodies were inserted in 1900 [and which] not only held us tight in its framework, but bit into us with innumerable sharp teeth” (Woolf, 1976, Loc 148971). Quais eram, ali, os limites de

construção da subjetividade de uma menina como Virginia, sob quem as expectativas vitorianas depositavam o horizonte do Anjo do Lar? Como reivindicar o reconhecimento dos atos e dos desejos que, nela, buscavam orientar-se em função de outras formas de subjetividade, à margem das prescrições culturais de gênero de seu tempo?

Se o reconhecimento caracteriza um ato, uma prática ou mesmo uma cena entre sujeitos, então a “condição de ser reconhecido” caracteriza as condições mais gerais que preparam ou modelam um sujeito para o reconhecimento — os termos, as convenções e as normas gerais “atuam” do seu próprio modo, moldando um ser vivo em um sujeito reconhecível, embora não sem falibilidade ou, na verdade, resultados não previstos. (Butler, 2020, p. 19)

Os pares de Woolf em Hyde Park Gate, especialmente após a morte de sua mãe, mas mesmo antes desse evento, ofereciam a ela e à irmã, Vanessa, um tipo de cena de reconhecimento caracterizado pelo simultâneo embate entre dois gêneros e entre duas gerações. “Two different ages confronted each other in the drawing room at Hyde Park Gate. The Victorian age and the Edwardian age. We were not his children; we were his grandchildren” (Woolf, 1976, Loc 148892-148893). Esse quadro desequilibrava qualquer possibilidade de habitação consistente por parte das duas irmãs enquanto representantes da feminilidade vitoriana naquela casa. É nessa instância de confronto na sala de estar vitoriana que as irmãs Stephen encontram uma a outra enquanto aliadas incontornáveis. A epígrafe woolfiana precisa ser reproduzida, aqui, uma vez que

It thus came about that Nessa and I formed together a close conspiracy⁴⁸. In that world of many men, coming and going, in that big house of innumerable rooms, we formed our private nucleus. I visualise it as a little sensitive centre of acute life; of instantaneous sympathy, in the great echoing shell of Hyde Park Gate. (Woolf, 1976, Loc 148836-148838)

Essa conspiração das duas não as isolava por completo dos seus dois irmãos Stephen, Adrian e Thoby. Afinal, como nos revela Woolf, as mortes de Stella e Julia a uniram a seus irmãos. Ela nos conta como “(...) ‘us four’ (...) were not so separate as boys and girls, brothers and sisters, often become when the boys go to public schools and the sisters stay at home” (Woolf, 1976, Loc 148522-148524). Para dar um exemplo circunstancial dessa ligação, se por um lado o silêncio na sala de estar vitoriana era tido como uma quebra da convenção, pois atentava contra a boa sociabilidade que deveria ser promovida pelas mulheres no ambiente doméstico (Woolf, 1976, Loc 148928), era precisamente no silêncio que os irmãos e as irmãs Stephen faziam laço após as mortes de Julia e de Stella:

⁴⁸ O evento biográfico que catapulta essa aliança remonta ao embate doméstico entre os irmãos Duckworth e Vanessa, em razão dessa última ter se apaixonado por Jack Hill, o ex-marido de sua falecida irmã Stella. Para o estranhamento de Virginia, mesmo um de seus irmãos mais próximos, Thoby, acaba assumindo uma postura moralista frente ao amor de Vanessa e Jack.

This silence, we felt, covered something; something that most families had not. But without that bond, mine was from my earliest childhood so close with both Nessa and Thoby that if I describe myself I must describe them. (Woolf, 1976, Loc 148526-148527)

Thoby acaba sendo o irmão que materializa no corpo do texto de Woolf o desejo de continuar escrevendo sobre St. Ives, impedindo-a de passar do “(...) from the boat to my bed sitting room at Hyde Park Gate” (Woolf, 1976, Loc 148716). As mortes imprimiram em Thoby, até mais do que na figura de Adrian, para Woolf, a possibilidade de uma aliança com o gênero masculino — ao menos era isso que parecia à jovem Virginia quando percebia como “Besides his brother’s feeling (and he was protective) he had I think an amused, surprised, questioning attitude to me as an individual” (Woolf, 1976, Loc 148742-148743). Essas alianças contingenciais elevavam a relação entre irmãos a pequenos lares naquela casa que a cada dia permitia menos que seus moradores “(...) [would] go on feeling, as at St Ives, the rush and tumble of family life” (Woolf, 1976, Loc 148729).

No entanto, até mesmo Thoby tinha seus limites. Ao reconhecer sua conspiração com Vanessa, seu núcleo privado, Woolf registra uma entrada em 15 de novembro de 1940 na qual se lembra que Thoby, apesar de tudo, ainda teve uma atitude moralista diante do envolvimento entre Vanessa e Jack, que fora noivo de sua falecida irmã, Stella. Woolf afirma como

(...) his general attitude was aloof—was he not a man? Did not men ignore domestic trifles?—and judicial. From his remote station, as schoolboy, as undergraduate, he felt generally speaking that we should accept our lot; if George wanted us to go to parties, why not? (Woolf, 1976, 148830-148832)

Não nos surpreende que esse limite de gênero já esteja no subtexto enquadrando Thoby no primeiro dos momentos excepcionais [*moments of being*], narrados por Woolf no início de “A Sketch of the Past”. Esses momentos de ser, em oposição aos momentos de não ser, são definidos como uma espécie de arrebatamento ligando o sujeito a um todo, ligando, portanto, a pessoa Woolf a uma “(...) constant idea of mine; that behind the cotton wool [composto pelos momentos ordinários do dia a dia] is hidden a pattern; that we—I mean all human beings—are connected with (...) we are the words; we are the music; we are the thing itself” (Woolf, 1976, Loc 147644-147646).

Essa ideia, largamente estudada pela crítica woolfiana, recebe uma síntese interessante no artigo de Pinho (2024a, no prelo), “Virginia Woolf’s misuse of ‘cotton wool’ in ‘A Sketch of the Past’: Writing the wound”, no qual o autor escreve — a partir do conceito de vulnerabilidade debatido nas obras de Judith Butler e Adriana Cavarero — como, no caso da escrita de Woolf, “‘momentos de ser’(...) colocam em cheque [momentos de] ‘não-ser’ [de modo a] revelar nossa vulnerabilidade, nossa capacidade de sermos feridos e nossa dependência

de outras pessoas nessas cenas” (Pinho, 2024a, n.p.)⁴⁹. Trata-se, portanto, de uma forma de olhar para os “sudden shocks” (Woolf, 1976, Loc 147636) que Woolf descreve como sendo a experiência de seu corpo frente a esses momentos de ser [*moments of being*] enquanto uma remoção do caráter protetivo do algodão [*cotton-wool*] que esconde nossas respectivas precariedades como posições habituais e reguladoras do nosso dia a dia.

A escrita de “A Sketch of the Past”, nesse sentido, opera um deslocamento do uso médico do algodão como elemento “(...) urgente na guerra para uma elaboração estética sobre a vida” (Pinho, 2024a, n.p.)⁵⁰; movimento o qual leva Pinho a afirmar esse deslocamento como “(...) uma forma importante de uso indevido” (Pinho, 2024a, n.p.)⁵¹. Seguindo Pinho, portanto, escrever consiste, ao longo da obra de Woolf, mas especialmente no gesto artístico e memorialista desse ensaio, em tornar evidentes as respectivas precariedades escondidas por trás do tecido social do cotidiano. Não nos deve escapar, contudo, que para chegar a esse movimento, Woolf toma “(...) a sua posição precária em uma guerra violenta (...) [como] a própria plataforma a partir da qual [ela irá escrever] o seu livro de memórias” (Pinho, 2024a, n.p.)⁵². Ao reconhecer, desde a primeira lembrança recuperada nesses fragmentos, o caráter interdependente de nossa condição humana, Woolf “(...) enquadra a *si mesma* como entregue a outra pessoa: Julia Stephen, sua mãe (...)” (Pinho, 2024a, n.p.)⁵³. Esse primeiro enquadre das suas lembranças irá nos dar pistas sobre como, ao narrar suas memórias por meio de fragmentos, uma das maneiras possíveis de costurá-los — lembrando como ela fala sentir “(...) a great delight to put the severed parts together” (Woolf, 1976, Loc 147641) — reside em partir de uma posição de vulnerabilidade em seus encontros com o outro.

É nesse sentido que o arrebatamento [*sudden shock*] que faz de Thoby protagonista, ao lado de Virginia, na lembrança de um dos seus momentos excepcionais coloca em cheque a violência estrutural contra o gênero feminino na sociedade da qual Woolf participa, bem como a postura pacifista que Woolf é capaz de extrair dessa constatação. Trata-se de uma ponderação repentina, que ocorre durante uma briga no jardim entre os dois, na qual Woolf se pergunta

(...) why hurt another person? I dropped my hand instantly, and stood there, and let him beat me. I remember the feeling. It was a feeling of hopeless sadness. It was as if I became aware of something terrible; and of my own powerlessness. (Woolf, 1976, Loc 147616-147617)

⁴⁹ Original: “‘moments of being’ (...) check ‘non-being’ [in order to] reveal our vulnerability, woundability and dependence on others within these scenes”

⁵⁰ Original: “(...) cotton wool from its urgent medical use in the war to an aesthetic elaboration of life”

⁵¹ Original: “(...) an important form of misuse”

⁵² Original: “(...) her precarious position in a violent war (...) [as] the very platform from which [to write] her memoir”

⁵³ Original: “(...) frames her *self* as being given to another: Julia Stephen, her mother (...)”

É, no mínimo, curioso como Woolf formula a consequência desses choques, ou arrebatamentos, no decorrer de sua vida — ou seja, como “(...) after the first surprise, I always feel instantly that they are particularly valuable. And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer” (Woolf, 1976, Loc 147636-147637). A acepção positiva de tais momentos faz dessa sua associação com a escrita um dos pontos centrais do livro de memórias de Woolf. No entanto, há outro aspecto comum aos três momentos de ser elencados no primeiro fragmento de “A Sketch of the Past” — todos ocorrem no lado de fora da casa de St. Ives, no jardim.

A lembrança de Thoby e Virginia brigando no gramado é o primeiro dos exemplos descritos por Woolf, uma memória localizada nos jardins de St. Ives, bem como ocorrerá com o segundo exemplo. Este consiste no olhar de uma jovem Virginia detido em um canteiro de flores e pensando “‘That is the whole’ (...) it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower” (Woolf, 1976, Loc 147618-147620). Uma última vez, ainda no mesmo parágrafo, Woolf irá nos apontar novamente para os jardins de St. Ives ao lembrar de um terceiro exemplo dos seus momentos de ser. Em poucas frases, ela faz memória de um homem que se hospedara em sua casa e cujo suicídio ela ficou sabendo pois ouviu uma conversa entre seu pai e sua mãe. Remetidos a esse contexto, o momento excepcional que Woolf destaca aconteceu durante a noite, quando ela caminhava “(...) on the path by the apple tree. It seemed to me that the apple tree was connected with the horror of Mr Valpy’s suicide. I could not pass it. I stood there looking at the grey-green creases of the bark—it was a moonlit night—in a trance of horror” (Woolf, 1976, Loc 147622-147624).

Em contraste com os momentos de não-ser, essas instâncias excepcionais demarcadas por Woolf com tanta ênfase não ocorrem entre as quatro paredes da vida doméstica vitoriana. Por trás dessas memórias dos momentos de ser, portanto, parece subsistir uma esfera de libertação momentânea dos ditames desse código cultural que mantém intacta a arquitetura das casas de infância de Woolf. Ir ao jardim, atravessar o limiar em direção ao lado de fora — aí reside um gesto criativo que, no fim das contas, Woolf virá a associar com a escrita; com o seu prazer em “put the severed parts together” (Woolf, 1976, Loc 147641). A casa, nessa leitura, torna-se espaço próprio ao não-ser (“the broken vacuum cleaner; ordering dinner; writing orders to Mabel” [Woolf, 1976, Loc 147608-147609]); ou seja, trata-se de pensar a casa como o lugar onde irão se reunir as práticas cotidianas de reificação daquele código cultural por trás de tantas expectativas sobre as classes sociais, sobre o corpo feminino e, assim também, sobre as performances de gênero que dele poderiam emergir.

Foi assim que Virginia compreendeu que, junto a Vanessa, ela empreendia uma luta diária pela própria sobrevivência. Enquanto “exploradoras e revolucionárias” as duas viviam sob a tutela de uma sociedade meio século mais velha do que elas e cujos pares eram seus meios-irmãos e, principalmente, seu próprio pai. “We were living say in 1910; they were living in 1860” (Woolf, 1976, Loc 148899-148900). A ficcionalização do descompasso de Virginia com tais espaços e com as relações entre as pessoas que neles habitam a leva a promover momentos de riso, desnudando o quão patética essa existência pode parecer aos olhos contemporâneos.

(...) and I also remember nailed over the fire place a long strip of chocolate coloured cardboard on which was written: “What is to be a gentleman? It is to be tender to women, chivalrous to servants...”—what else I cannot remember; though I used to know it by heart. What innocence, what incredible simplicity of mind it showed—to keep this cardboard quotation—from Thackeray I think—perpetually displayed, as if it were a frontispiece to a book—nailed to the wall in the hall of the house. (Woolf, 1976, Loc 148395-148398)

Fica palpável como é o distanciamento temporal que nos capacita a reenquadrar a cena da infância de Woolf enquanto esfera passível de riso. Afinal, esse riso tem sabor amargo quando se percebe sua violência instauradora de possibilidades muito restritas aos sujeitos sendo formados no seio desta casa. Rir é uma forma de “(...) questionar a moldura [do reconhecimento ou dessa inteligibilidade,] significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível” (Butler, 2020, p. 24). Enquadrar o enquadramento vitoriano expondo seu artifício, compreendendo que há algo de não ajustável à moldura, parece ser o gesto da escrita de Woolf ao longo dessas páginas de “A Sketch of the Past”, reavendo o que significa estar à vontade em um lar. Sendo assim, é interessante notar como Woolf já investiga o riso enquanto estratégia de desnudamento dos enquadres sociais na escrita de seu ensaio de juventude, “The Value of Laughter”, datado de 1905, no qual afirma que “To be able to laugh at a person you must, to begin with, be able to see him as he is” (Woolf, 1905, Loc 183552). Woolf é capaz de rir de sua casa de infância e dos homens que ela formou entre suas paredes. São as vidas das mulheres que dali emergiram, em particular de sua mãe, de Stella e de Vanessa, que a lembram do amargor sob o qual este riso está fundado.

2.4 Da casa repleta ao quarto vazio – é possível habitar palavras?

A citação destacada no final da seção anterior traz à tona uma relação inusitada entre as inscrições nas paredes da casa e o frontispício de um livro. Traçar esse paralelo, como faz Woolf, acaba promovendo um comentário indireto sobre como o texto impresso na capa e contracapa de um livro, do título às imagens, é capaz de criar expectativas acerca do conteúdo contido em sua moldura de palavras. Quais os caminhos esperados desses homens e mulheres emergindo da casa vitoriana dos Stephens enquanto sujeitos adultos? Quais as palavras que a educação vitoriana, dentro, mas também no entorno, da casa em Hyde Park Gate espera imprimir com um sentido duradouro na gramática moral dessas pessoas? Quais frases deverão servir e se alinhar aos propósitos da moral vitoriana nas relações entre os gêneros e entre as classes coabitando essa residência?

É pensando na relação da literatura com o tensionamento de pares como som e sentido, ou significado e significante, que Woolf escreve o já mencionado ensaio radiofônico “Craftsmanship”. O título desse texto dá uma falsa pista quanto ao caminho pelo qual a autora efetivamente conduz seus leitores. Ou seja, o raciocínio de Woolf não toma por pressuposto, e nem mesmo por objetivo final, construir uma reflexão acerca da escrita como técnica artesanal. Antes, Woolf escolhe ponderar acerca das palavras e de seus sentidos escorregadios na medida em que tentamos domá-los para fazer dos significantes objetos úteis aos nossos propósitos de comunicação. As palavras insistem, segundo Woolf, em reverberar outras perspectivas, situadas em outros contextos históricos, aprofundando em seus ecos do passado uma fertilidade semântica recuperada muitas vezes de forma inadvertida:

Words, English words, are full of echoes, of memories, of associations—naturally. They have been out and about, on people’s lips, in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries. And that is one of the chief difficulties in writing them today—that they are so stored with meanings, with memories, that they have contracted so many famous marriages. (...) To combine new words with old words is fatal to the constitution of the sentence. In order to use new words properly you would have to invent a new language; (...) Our business is to see what we can do with the English language as it is. How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth? That is the question. (Woolf, 1937a, Loc 56915-56926)

Woolf é lida, especialmente ao ser pensada junto dessa passagem, enquanto uma observadora interessada da língua, atenta para a maneira como as palavras da velha língua inglesa se costuram e remendam umas às outras, resgatando e dialogando com toda a sua amplitude histórica, sonora e semântica. Esse resgate tortuoso, geralmente avesso ao raciocínio lógico, abre as portas para uma forma de escrita ficcional interessada em criar confusões produtivas entre os já mencionados pares de significante e significado, ou até mesmo de som e sentido. Só após sua exposição acerca do caráter escorregadio do uso das palavras de uma língua, Woolf se sente apta a pleitear a qualidade das palavras que compreende como sendo

positiva, isto é, “(...) their power to tell the truth” (Woolf, 1937a, Loc 56892). Contudo, qualquer aparente verdade aqui encontrada decorrerá do entendimento de que até mesmo a palavra “verdade” é atravessada pelas fronteiras históricas limitando os sentidos que pode vir a adquirir. Isso porque, como já citado anteriormente, as palavras

(...) hate being useful; they hate making money; they hate being lectured about in public. In short, they hate anything that stamps them with one meaning or confines them to one attitude, for it is their nature to change. Perhaps that is their most striking peculiarity—their need of change. It is because the truth they try to catch is many-sided, and they convey it by being themselves many-sided, flashing this way, then that. Thus they mean one thing to one person, another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as a pikestaff to the next. And it is because of this complexity that they survive. (Woolf, 1937a, Loc 56952-56956)

Se, com efeito, as palavras “(...) hang together, in sentences, in paragraphs, sometimes for whole pages at a time” (Woolf, 1937a, Loc 56951), passamos a redimensionar a suposta unidade da verdade como um elemento comunicável. Assim, o poder das palavras de dizer essa tal verdade não se dá mais por meio da linguagem como meio de comunicação. Antes, ele se dá por meio de uma linguagem escrita também enquanto linguagem, isto é, a partir do reconhecimento de que por trás do ofício da escrita ficcional mora o fato de que as palavras irão ecoar suas histórias, seus versos, sons e casamentos célebres do passado. A noção de verdade a qual Woolf recorre nas passagens acima, portanto, corrobora o movimento constante de sua escrita, ou seja, e aqui me permito uma repetição: a insistência em fazer “da unidade, multiplicidade” (Woolf, 1938, p. 108). Para a Woolf de “Craftsmanship”, parece ser necessário desvincular as palavras de sua imobilidade aparente, evitando estancar diante do fluxo contínuo de significados, sonoridades e referências envolvidos na escrita dessa verdade multifacetada [*many-sided*]. Não surpreende quando uma de suas companheiras nesta tese se refere à leitura em voz alta de suas obras da seguinte maneira:

Last spring after reading *Persuasion* to each other, my partner and I decided tentatively and then hopefully to have a bash at *To the Lighthouse*. When Austen wrote, people still read out loud a great deal, and she clearly heard her text and suited its cadences to the voice; but Woolf, so cerebral and subtle and... so, we found our only problem was that our reading got impeded by tears, shouts of delight, and other manifestations of intellectual exhilaration and uncontrollable emotion. I will never read Virginia Woolf silently again, if I can help it; you miss half what she was doing. (Le Guin, 1989, 185)

É por isso que, de certa forma, pensar sobre essa construção de novos lares por meio e no íntimo da língua inglesa significa pensar sobre o compromisso de Woolf com seu próprio ofício enquanto uma escrita consciente da matéria com a qual vem trabalhando. Retornando a Hyde Park Gate, em um mergulho acelerado nas águas turvas do rio do passado de Woolf, o espaço da escrita em sua casa de infância foi, fundamentalmente, o seu quarto, empilhado em cima de muitos outros naquela vasta morada:

The spectacle of George, laying down laws in his leather armchair so instinctively, so unhesitatingly, fascinated me. Upstairs alone in my room I wrote a sketch of his probable career; which his actual career followed almost to the letter. (Woolf, 1976, Loc 149007-149009)

Seguimos na entonação woolfiana de fazer risíveis as expectativas que esses homens vitorianos tinham sobre os outros, bem como acerca de si mesmos. Nesse trecho, o cumprimento ao pé da letra das previsões debochadas de Woolf quanto ao futuro profissional de seu meio-irmão também nos revelam o cômodo na casa de Hyde Park Gate no qual a sua escrita ganha ímpeto. O quarto é o espaço no qual a jovem Virginia descobre poder se orientar para o trabalho de escrever, e ocupando essa posição em seu quarto, a sua perspectiva não será a mesma do pai diante de seu grande escritório – “(...) a fine big room, very high, three windowed, and entirely booklined. His old rocking chair covered in American cloth was the centre of the room which was the brain of the house” (Woolf, 1976, Loc 148422). Posicionada em uma marginalidade intrínseca à sua casa de infância, Virginia usa de sua perspectiva enquanto observadora privilegiada “dessa correnteza” contextualizando a história de sua família e a sua história individual para pensar o que une ambas, direcionando-se para quem e o quê fica do lado de fora desse atravessamento de narrativas históricas. O quarto de Virginia é, portanto, o novo centro de sua vida na casa de infância com a morte da mãe, concentrando simultaneamente as contradições e disputas reunidas no cotidiano de Hyde Park Gate, bem como as possibilidades de envolvimento com a arte da escrita:

My room in that very tall house was at the back. (...) Which should I describe first—the living half of the room, or the sleeping half? They must be described separately; yet they were always running together. How they fought each other; that is, how often I was in a rage in that room; and in despair; and in ecstasy; how I read myself into a trance of perfect bliss; then in came—Adrian, George, Gerald, Jack, my father; how it was there I retreated to when father enraged me; and paced up and down scarlet (...). (Woolf, 1976, Loc 148477-148493)

No alto da casa, aparentemente isolado da agitação vitoriana dos cômodos no primeiro piso, era o quarto de Virginia que ressoava com o quanto de sua pessoa não cabia nos moldes enquadrados pelas paredes vitorianas, conforme descia a escada abaixo. O desespero e o êxtase coabitavam a apreensão daquele entorno, no qual o corpo – em plena fuga dos familiares correndo atrás de domesticá-lo – por vezes podia apenas decidir se deitar, descansar, respirar e, sozinha, ler. É, assim, sob o signo da abertura às emoções e aos desejos de Virginia que esse quarto pode tomar o lugar de centralidade antes ocupado por Julia Stephen na vida doméstica, e um conjunto de frases já citadas ao longo destas páginas tornam-se significativas, ecoando novos sentidos – “[The room] was the whole thing; Talland House was full of [it]; Hyde Park Gate was full of [it]” (Woolf, 1976, Loc 147823). Difícil não pensar no eco com o romance de Woolf que carrega no título a totalidade do quarto como equivalente espectral do sujeito que,

ao menos em tese expectativa, protagonizará a história, *Jacob's Room* (1922).

No romance, o primeiro momento no qual o texto singulariza o quarto de Jacob se dá em Trinity College, na Universidade de Cambridge, quando as palavras da voz narradora buscam encontrar vislumbres do personagem nas sombras dos aposentos universitários. Essa passagem descreve como

Jacob's room had a round table and two low chairs. There were yellow flags in a jar on the mantelpiece; a photograph of his mother; cards from societies with little raised crescents, coats of arms, and initials; notes and pipes; on the table lay paper ruled with a red margin—an essay, no doubt—“Does History consist of the Biographies of Great Men?”. (...) Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there. (Woolf, 1922, Loc 14860-14869)

O trecho final do parágrafo citado faz um retorno à epígrafe deste nosso capítulo, oferecendo a imagem do quarto (vazio ou ocupado) como paradigma da unidade chave da casa enquanto um complexo metafórico potente na ficção de Woolf. Esse pequeno fragmento se repete no capítulo final do livro, onde o quarto de Jacob – vazio porquê da sua morte na guerra – não é mais um espaço distante e abstrato apreendido por meio da reflexão descritiva de suas ausências, mas vem a se tornar um lugar ocupado pela cena do luto de uma mãe e de um amigo cujos afetos ambíguos sugerem mais do que o coleguismo universitário:

“He left everything just as it was,” Bonamy marvelled. (...) Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there.
Bonamy crossed to the window.(...)
“Jacob! Jacob!” cried Bonamy, standing by the window. The leaves sank down again.
“Such confusion everywhere!” exclaimed Betty Flanders, bursting open the bedroom door.
Bonamy turned away from the window.
“What am I to do with these, Mr. Bonamy?”
She held out a pair of Jacob's old shoes. (Woolf, 1922, Loc 16904-16911)

O copiar e colar do trecho por parte da autora, reproduzindo-o em contextos muito distintos um do outro ao ponto de modificar inclusive o sentido da passagem no final do livro, deixa patente a continuidade entre os quartos de Jacob ao longo da vida, ao mesmo tempo em que revela a descontinuidade da voz narradora quanto à sua capacidade de apreensão do sujeito que os habitou. Concluo dessa continuidade assim revelada que Woolf nos conduz, por meio da voz narrativa que investiga o sujeito Jacob, à constatação da impossibilidade de um quarto vazio revelar plenamente a intimidade de quem ali vive ou viveu. Quem permanece, afinal, em nossos quartos quando não estamos mais lá para os povoar?

Woolf enxerga seu quarto em Hyde Park Gate como um íntimo capaz de ocupar a totalidade [*the whole*]. No entanto, não podemos separar essa afirmação do fato de que ela era a moradora daquele lugar, da maneira mais plena que uma jovem vitoriana poderia habitar um

quarto na casa de seu pai. Nesse sentido, é significativo que a estratégia narrativa por meio da qual Woolf escolhe construir seu romance seja a de uma voz observadora e investigadora dos espaços pelos quais Jacob navegou ao longo de sua breve vida. Ainda que demore para essa voz compreender algumas características centrais da figura de Jacob, como a sua misoginia (Woolf, 1922, p. 96; 125; 148) ou o seu caráter de masculino genérico, a trajetória da investigação desse sujeito passa diretamente pela descoberta da impossibilidade de apreendê-lo como um todo, muito menos de chegar ao último e absoluto *Jacob's Room*. É como quando, em Cambridge, observamos a voz narradora sentar e assistir à porta e à janela do quarto de Jacob em Trinity, mas sempre de longe:

The young men were now back in their rooms. Heaven knows what they were doing. What was it that could *drop* like that? (...) Were they reading? Certainly there was a sense of concentration in the air. (...) There were young men who read, lying in shallow arm-chairs, holding their books as if they had hold in their hands of something that would see them through; (...) That was part of the concentration, though it would be dangerous on a hot spring night—dangerous, perhaps, to concentrate too much upon single books, actual chapters, when at any moment the door opened and Jacob appeared; or Richard Bonamy, reading Keats no longer, began making long pink spills from an old newspaper, bending forward, and looking eager and contented no more, but almost fierce. Why? (Woolf, 1922, Loc 14916-14933, grifo da autora)

Não conseguimos fugir da impressão de que as janelas operam como umbrais de maneira transitória, retomando a discussão do capítulo anterior, tal qual as portas que nos permitem vislumbrar a intimidade do outro apenas de passagem. O crítico woolfiano David Bradshaw sugere que tudo “o que podemos dizer com alguma certeza é que Woolf parece atrair o leitor, desde o início para uma disposição mental inquiridora, e que o leitor de *O quarto de Jacob* que não esteja, desde o começo, fazendo perguntas, não está realmente lendo *O quarto de Jacob*” (Bradshaw, 2019, p. 237). Essa disposição mental inquiridora é, de fato, o meio pelo qual a costura do texto woolfiano se dá junto de quem o lê. O pesquisador Edward L. Bishop, quando escreve sobre *Jacob's Room* em seu artigo “Mind the gap: The Space in *Jacob's Room*” (2004), promove a seguinte reflexão:

O pianista clássico Alfred Brendel diz, “‘Gosto do fato de ‘listen’ ser um anagrama de ‘silent’. O silêncio não é algo que existe antes da música começar e depois que ela termina. É a essência da própria música, o ingrediente vital que torna possível a existência da música. É maravilhoso quando o público faz parte desse silêncio produtivo” (Alvarez 53). Ele está falando de concertos de piano, mas o mesmo poderia ser dito de *Jacob's Room*. Grande parte do efeito deste livro depende do silêncio espacial, do espaço em branco das lacunas na página. Eles são, parafraseando Brendel, a essência do próprio texto, o ingrediente vital que torna possível a existência da narrativa. É realmente maravilhoso quando o público faz parte deste silêncio produtivo. (...) As lacunas, então, não apenas acompanham o leitor, elas permitem que sua mente se mova no silêncio. Isto é o que acontece, ou pelo menos o

que pode acontecer, no *Jacob's Room*. (Bishop, 2004b, p. 31)⁵⁴

Dessa forma, interpretar os espaços vazios no livro – investidos da disposição questionadora indicada por Bradshaw – faz parte de uma experiência de leitura que nos leva a concluir, junto da voz narrativa inscrevendo tal reflexão no texto, que simplesmente não há como chegar a um quarto definitivo e absoluto para o sujeito Jacob. Não há, nessa história, uma unidade mínima a qual recorrer para sintetizar os sentimentos daqueles que o perderam de maneira tão brusca e violenta – enquanto mais um corpo morto na guerra. A narração nos reorienta frente a essa constatação, ela nos situa de modo que podemos escolher continuar lendo o livro, mesmo que sem a promessa de quaisquer conclusões permanentes acerca de Jacob ou de seu quarto, mas capazes de nos impressionar e quem sabe até exclamar:

Such faces as one sees! (...) —rude illustrations, pictures in a book whose pages we turn over and over as if we should at last find what we look for. Every face, every shop, bedroom window, public-house, and dark square is a picture feverishly turned—in search of what? It is the same with books. What do we seek through millions of pages? Still hopefully turning the pages—oh, here is Jacob's room. (Woolf, 1922, Loc 15733-15735)

O quarto de Jacob será, ao fim e ao cabo, aquilo que fizermos dele a partir dos espaços abertos por cada silêncio inscrito no texto. Ele será também fruto da maneira como apreendemos as pessoas cruzando o caminho de nossa investigação e se revelando ainda mais interessantes do que o próprio personagem de Jacob, ocupando o espaço-título dessa história. Não é à toa que na busca por um quarto, por uma casa, por um lugar capaz de preencher o retrato de seu irmão, Thoby, como já mencionado na primeira seção deste capítulo, Woolf nos indique que ao escrever sobre St. Ives, seu lugar de felicidade, seu lar, ela estará sendo conduzida ao sujeito por trás do nome de seu irmão. Ou seja, nós leitores e leitoras somos levados pelo texto woolfiano a transmutar palavras em lugares, objetos, instâncias capazes de preencher os sujeitos passeando por cada uma de suas cenas. Esse parece ser, afinal, o sentido de afirmar que “(...) the events mean very little unless we know first to whom they happened” (Woolf, 1976, Loc 147517).

⁵⁴ Original: “Classical pianist Alfred Brendel says, “I like the fact that ‘listen’ is an anagram of ‘silent’. Silence is not something that is there before the music begins and after it stops. It is the essence of the music itself, the vital ingredient that makes it possible for the music to exist at all. It’s wonderful when the audience is part of this productive silence” (Alvarez 53). He is speaking of piano concerts, but the same could be said of *Jacob's Room*. So much of the effect of this book depends upon the spatial silence, the white space of the gaps on the page. They are, to paraphrase Brendel, the essence of the text itself, the vital ingredient that makes it possible for the narrative to exist at all. And it is indeed wonderful when the audience is part of this productive silence. (...) The gaps, then, do not merely pace the reader, they allow her or his mind to move into the silence.¹ This is what happens, or at least can happen, in *Jacob's Room*.”

Não pretendo fazer do fim deste capítulo um esforço em esgotar os quartos que figuram como unidade chave nos escritos de Woolf. Antes, gostaria de visitar apenas mais dois, portas dando para um mesmo corredor de leituras, uma vez que os encontros acima com os quartos de Jacob ainda nos deixam apartados da convivência com a vida que habita esses cômodos ou que um dia lhes habitou. O quarto vazio da universidade, por exemplo, primeiro dos cômodos de *Jacob's Room* mencionados acima, poderia ser interrogado com uma genuína hesitação: podemos tomá-lo por quarto de Jacob, representativo do sujeito o qual buscamos encontrar no romance, ou, uma vez encontrado vazio, só podemos concebê-lo como paradigma daquela instituição que produz artigos intitulados, “(...) no doubt — “Does History consist of the Biographies of Great Men?” (Woolf, 1922, Loc 14860-14869).

Essa hesitação nos leva a primeira última parada de nosso capítulo: o quarto de Angela Williams em Newnham College, Cambridge. Como anota Davi Pinho, esse quarto de *Jacob's Room*, bem como a personagem que nele habita, só vem a público como parte de um “(...) fragmento que aparece apenas no manuscrito do romance no capítulo três, e que Woolf posteriormente publicou sob o título “A Woman's College from Outside” (1926)” (Pinho, 2024b, n.p.). Logo de início, a voz narrativa do texto nos conduz do luar à janela de outro quarto universitário, um que não é mais descrito como um quarto inerte que se deixa mostrar vazio, sem Jacob; mas um repleto de mulheres, sendo uma delas Angela Williams. Na verdade, o segundo parágrafo da publicação de 1926 já nos leva a essa aluna de Newnham em pé por detrás dos vidros de sua janela:

A double light one might figure in Angela's room, seeing how bright Angela herself was, and how bright came back the reflection of herself from the square glass. The whole of her was perfectly delineated—perhaps the soul. For the glass held up an untrembling image—white and gold, red slippers, pale hair with blue stones in it, and never a ripple or shadow to break the smooth kiss of Angela and her reflection in the glass, as if she were glad to be Angela. (Woolf, 1926a, Loc 180861-180862)

Essa primeira visão de Angela é resumida mais adiante como “(...) this visible proof of the rightness of things” (Woolf, 1926a, Loc 180863). A voz narrativa não abre, aqui, espaço para muitas dúvidas. A sua imagem de Angela Williams, ao menos de início, oferece um senso de completude diferente de instantes em *Jacob's Room* onde a voz narrativa interroga a cena ou o cômodo a sua frente incerta da resposta que irá encontrar. Por vezes, diante do quarto universitário de Jacob, sua visão parece até mesmo embaçada por detrás da janela de onde observa a cena: “What was it that could *drop* like that? (...) Were they reading? Certainly there was a sense of concentration in the air” (Woolf, 1922, Loc 14916-14933, grifo da autora). Nessa passagem, mesmo o advérbio *certainly* é provisório — uma possibilidade descrita como certeza quase para tranquilizar a própria voz de quem narra a cena; voz essa que se percebe tateando

para encontrar um sentido capaz de organizar o cômodo observado junto às pessoas nele presentes.

No entanto, é preciso fazer justiça à comparação. Conforme o parágrafo de “A Woman’s College from Outside” continua, a voz narrativa é surpreendida quando a sua pintura de Angela Williams torna-se uma cena movimentando o quarto. O reflexo até então enaltecido como o quadro de uma mulher que parecia ter prazer em ser quem ela era se revela uma mulher que decide — para a surpresa e decepção de quem a narra — se virar e fazer ações não antecipadas por aquela voz controlando nossos olhares sob a cena. A narração chega a caracterizar o gesto como uma traição (Woolf, 1926a, Loc 180864), até porque, em seguida,

(...) [Angela], running here and there, patting, and darting, became like a woman in a house, and changed again, pursing her lips over a black book and marking with her finger what surely could not be a firm grasp of the science of economics. Only Angela Williams was at Newnham for the purpose of earning her living, and could not forget even in moments of impassioned adoration the cheques of her father at Swansea; her mother washing in the scullery (...) (Woolf, 1926a, Loc 180864-180868)

Tornar-se “(...) like a woman in a house” parece destruir a perspectiva construída até então sobre essa personagem pela voz narrativa. No entanto, quem parece tomar as rédeas das frases finais do trecho acima é a própria Angela Williams, em um movimento narrativo de dar atenção à materialidade do por quê de frequentar a universidade ser tão relevante para essa mulher vista na janela. É, portanto, a ênfase na necessidade material da formação universitária como um caminho para o mercado de trabalho (i.e., “earning her living”) que o reflexo de Angela no vidro de sua janela, fugaz por natureza, acaba por rachar. Contudo, ainda que a cena não descarte a finalidade econômica da formação universitária como um pano de fundo para a interação de Angela Williams com suas amigas naquele quarto, a voz narrativa acompanha o desdobrar de outra materialidade em jogo naquele lugar. “Os lugares reúnem...” mulheres, estudantes universitárias, pessoas jogando conversa fora depois do expediente:

At that very moment soft laughter came from behind a door. A prim-voiced clock struck the hour—one, two. Now if the clock were issuing his commands, they were disregarded. Fire, insurrection, examination, were all snowed under by laughter, or softly uprooted, the sound seeming to bubble up from the depths and gently waft away the hour, rules, discipline. (Woolf, 1926a, Loc 180874-180876)

A noite iluminada antes pelos raios do luar, provisoriamente buscando o reflexo perfeito nas janelas daquela faculdade de mulheres, passa a assumir outras roupagens. “Night was shared in secret, day browsed on by the whole flock. The blinds were up. A mist was on the garden” (Woolf, 1926a, Loc 180884). Dessa frase em diante, o jardim torna-se cúmplice da noite compartilhada em segredo. Em outras palavras, o lado de fora [*outside*] corrobora esse momento da conversa entre mulheres na noite universitária. Para além da disciplina, para além

das regras institucionais é, curiosamente, no jardim que se encontra terreno para estender aquela conversa, mesmo que escondendo-a sob a névoa. O jardim retorna aqui, tal como nos momentos de ser em “A Sketch of the Past”, enquanto parte do *outside* daquele quarto. Um *outside* vislumbrado a partir da janela enquanto limiar, como um convite à liberdade de se expressar para além da arquitetura daquela instituição reguladora; pois Angela Williams e suas amigas parecem saber que

From all the rooms where women slept this vapour issued, attaching itself to shrubs, like mist, and then blew freely out into the open. Elderly women slept, who would on waking immediately clasp the ivory rod of office. Now smooth and colourless, reposing deeply, they lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours, discipline: immensely fertilising, yet formless, chaotic, trailing and straying and tufting the rose-bushes with shreds of vapour. (Woolf, 1926a, Loc 180890-180894)

Nós já vimos neste capítulo como a risada das mulheres, para Woolf, é desarticuladora dos códigos culturais amarrando suas vidas às expectativas de gênero depositadas sob seus corpos. Porém aqui cabe recuperar o final do já citado ensaio de Woolf sobre o tema, “The Value of Laughter”, no qual ela conclui afirmando que “There is nothing, indeed, so difficult as laughter, but no quality is more valuable. It is a knife that both prunes and trains and gives symmetry and sincerity to our acts and to the spoken and the written word” (Woolf, 1905, Loc 183565-183566). Essa noite desvelada entre o quarto das mulheres universitárias e o jardim de Newnham produz, portanto, um lugar de riso frouxo, e por isso mesmo potente. Sua capacidade crítica está tão presente na cena noturna de Newnham quanto na tentativa de captura da impressão que esse riso causa na voz narrativa. Afinal, as risadas na passagem acima não desalinham as jovens estudantes das mulheres idosas que dormiam nos quartos vizinhos, aquelas que “(...) would on waking clasp the ivory rod of office”. É nessa noite onde a névoa no jardim permite às estudantes fazerem elo com o *outside* que se cria na narrativa de Woolf um verdadeiro espaço de conversa com a multiplicidade das moradoras daqueles quartos.

É nesse caminho que nos deparamos com uma contraparte ao grupo de mulheres conversando no quarto de Angela Williams. Em um trecho do parágrafo acima, afirma-se sobre as mulheres idosas que repousam em sono profundo, como “(...) they lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth *recumbent* or grouped at the window” (grifo meu). O grupo à janela se faz visível a nós leitores e leitoras. No entanto, é fácil nos escapar que as estudantes deitadas, estejam elas adormecidas ou não, também fazem parte desse coletivo reunido sob o signo do riso leve, compartilhado.

O eco de uma palavra nesse umbral aberto ao jardim de Newnham lança os meus pensamentos para outro texto de Woolf, o famoso “On Being Ill” (1926), no qual a palavra

recumbent não significa apenas alguém que esteja deitada como a primeira acepção que nos vem à mente no texto anterior, mas antes refere-se às pessoas adoecidas, forçadas pela condição de doentes a se deitarem em suas camas. No ensaio de Woolf, após um preâmbulo em que critica a trágica ausência da doença entre os principais temas da literatura mundial, a palavra *recumbent* aparece como caracterização de uma perspectiva única sobre a vida humana e o mundo não humano ao nosso redor, a perspectiva da pessoa doente:

It is only the recumbent who know what, after all, nature is at no pains to conceal—that she in the end will conquer; heat will leave the world; stiff with frost we shall cease to drag ourselves about the fields; ice will lie thick upon factory and engine; the sun will go out. Even so, when the whole earth is sheeted and slippery, some undulation, some irregularity of surface will mark the boundary of an ancient garden, and there, thrusting its head up undaunted in the starlight, the rose will flower, the crocus will burn. But with the hook of life still in us we must wriggle. (Woolf, 1926b, p. 104)

Oferecendo um ponto de vista particular, a passagem acima nos leva a oscilar entre o reconhecimento da inevitabilidade devastadora da natureza que se impõe ao corpo doente sob o signo da morte e a contraparte oferecida por esse próprio corpo que se contorce frente à doença, mas não deixa de voltar-se para a vida como horizonte de imaginação. Já na abertura do ensaio, Woolf debate a atenção e devoção da literatura mundial no que se refere à mente humana (Woolf, 1926b, p. 85) enquanto um tema mais apropriado aos seus domínios. Afinal, nas palavras de um defensor dessa perspectiva, emuladas ironicamente por Woolf, “(...) the body is a sheet of plain glass through which the soul looks straight and clear, and, save for one or two passions such as desire and greed, is null, and negligible and non-existent” (Woolf, 1926b, p. 85). Logo em seguida, ela mesma inscreve a contraparte a essa visão, lembrando que

All day, all night the body intervenes; blunts or sharpens, colours or discolours (...). The creature within can only gaze through the pane — smudged or rosy; it cannot separate off from the body like the sheath of a knife or the pod of a pea for a single instant; it must go through the whole unending procession of changes, heat and cold, comfort and discomfort, hunger and satisfaction, health and illness, until there comes the inevitable catastrophe (...). (Woolf, 1926b, p. 85-86)

Essa perspectiva recumbente sobre o corpo da qual se ocupa Woolf ao longo de “On Being Ill” ganha uma nova roupagem quando contextualizada no período entre guerras, bem como nos anos seguindo à pandemia de *influenza* que data de 1918 a 1920. Nesse sentido, a pesquisadora Elizabeth Outka, em seu livro *Viral Modernism: the influenza pandemic and interwar literature* (2020), nos elucida a conexão de ambos os eventos históricos com a maneira como Woolf escreve este ensaio em particular, mas não apenas ele.

Ao detalhar o vasto impacto da doença e o seu enigmático apagamento [como um tema importante na literatura mundial], Woolf constrói um paralelo entre a devastação da doença e a guerra, sutilmente igualando os dois acontecimentos cataclísmicos dos anos recentes. A sua linguagem [no ensaio] está repleta de um tom apocalíptico, muitas vezes ligado à Grande Guerra, aproveitado aqui para descrever doenças. A

influenza (mesmo um caso leve) revela “wastes and deserts”, produzindo uma terra de ninguém patogênica, com árvores arrancadas, poços de morte, precipícios e águas de aniquilação. (Outka, 2020, p. 107)⁵⁵

Ainda que Woolf tenha inicialmente lidado com a eclosão da pandemia de *influenza* em 1918 como se fosse apenas uma nota marginal na história mais ampla da guerra (Outka, 2020, p. 103), Outka nos atenta para a associação do vocabulário militar, bem como das imagens de batalha, com a temática da doença em seu ensaio de 1926. Dessa maneira, escamoteando os efeitos globais da pandemia pela qual ela mesma e o resto do mundo haviam acabado de passar, Woolf inscreve a *influenza* em seu texto sob o olhar do sofrimento individual ao invés de tratá-la como uma tragédia pública e coletiva (Outka, 2020, p. 106). Ao fim e ao cabo, equivalendo linguisticamente a guerra e a doença em seus poderes de devastação, Woolf busca advogar por uma particularidade única à perspectiva da pessoa forçada a repousar por conta de seu corpo doente. “Perceber a doença, portanto, requer um novo paradigma, uma forma de ver o mundo através do corpo e reconhecer que as percepções da mente estão inextricavelmente entrelaçadas com esse corpo” (Outka, 2020, p. 109)⁵⁶. Outka nos direciona, aqui, junto à análise que vem fazendo do ensaio de Woolf, para um argumento central ao interesse desta tese: “A doença, escreve Woolf, pode conceder ao inválido uma espécie de honestidade, e os poderes de observação mudam no quarto do doente [*sickroom*], produzindo o que Hermione Lee chamou de ‘literatura reclinada’” (Outka, 2020, p. 111, grifo meu)⁵⁷. Se ao sujeito cujo corpo está doente Woolf atribui uma nova perspectiva sobre o mundo, como pensar o quarto onde esses corpos se deitam?

Desde o ensaio de 1926, Woolf já fala da mobília que será central a esse quarto segundo a perspectiva da pessoa doente — a cama. “‘I am in bed with influenza’ — but what does that convey of the great experience; how the world has changed its shape (...)” (Woolf, 1926b, p. 91). Deitada na cama, a pessoa doente experimenta um novo olhar sobre o mundo à sua volta. Essa experiência sugere um retorno ao vocabulário de Ahmed, pois como nos caberá pensar a orientação do corpo doente em um quarto que é seu por excelência, situado à parte dos outros

⁵⁵ Original: “In detailing the vast impact of illness and its puzzling erasure [as a major theme in world literature], Woolf constructs a parallel between the devastation of illness and war, subtly equating the two cataclysmic events of the preceding years. The language is laced with an apocalyptic tone often tied to the Great War, harnessed here to describe illness. Influenza (even a slight case) reveals “wastes and deserts,” producing a pathogenic no-man’s land, with uprooted trees, pits of death, precipices, and waters of annihilation.”

⁵⁶ Original: “Seeing illness, then, requires a new paradigm, a way of seeing the world through the body and acknowledging that the mind’s perceptions are inextricably tangled with that body”

⁵⁷ Original: “Illness, writes Woolf, can grant the invalid a kind of honesty, and *the powers of observations change in the sickroom*, producing what Hermione Lee has termed a ‘recumbent literature’”

cômodos da casa [*sickroom*]? Outka nos ajuda nessa reflexão quando discorre sobre a dimensão histórica do cômodo onde se encontra essa cama:

O quarto da pessoa doente [*sickroom*] também ocupa uma estranha presença crepuscular na memória: por ser um espaço separado e, portanto, mais fácil de esquecer ou ignorar, a sua presença na memória durante aquele período era também extraordinariamente difundida. As taxas de infecção durante a pandemia foram substancialmente mais elevadas do que as taxas de mortalidade – na Grã-Bretanha, um terço da população contraiu influenza – o que sugere que as memórias de quartos de doentes [*sickrooms*], tanto isolados como lotados, eram tão difundidas quanto a fraqueza persistente e a sensação de vida morte que o vírus deixou para trás. Woolf narra esta experiência comum, revelando como a influenza continua a ser uma presença assustadora, os quartos amedrontadores revividos pelos doentes como flashback e os efeitos persistentes moldando os corpos e os espaços físicos que eles habitam. (Outka, 2020, p. 114)⁵⁸

Trata-se, portanto, de ler as entrelinhas dessa memória histórica inscrita no texto woolfiano como um resíduo do passado recente da Inglaterra. É assim que o quarto da pessoa doente irá se dobrar à condição de sofrimento individual enquanto unidade mínima a partir do qual observar uma arquitetura social mais ampla. Em outras palavras, na leitura que Outka propõe para o ensaio de Woolf — e que mais adiante irá se voltar para *Mrs. Dalloway* (1925) —, o quarto da pessoa doente não irá se limitar a uma caixa esvaziada de sentido, sem lastro dos sujeitos que repousam sob seu teto. Antes, conforme nos lembra Outka,

Woolf sugere que a sensação corporal de morte em vida tinha seu paralelo arquitetônico no quarto para doentes [*sickrooms*]. Conectada à vida do mundo exterior através de suas janelas e das luzes, sons e vislumbres do céu que penetram, o quarto da pessoa doente é, no entanto, um lugar de morte à espreita. Tais quartos refletem o estado liminar do corpo doente, o qual, por sua vez, também se encontra no limiar entre a vida e a morte; a perspectiva do espaço coincide com a perspectiva do corpo. (Outka, 2020, p. 114)⁵⁹

A arquitetura do corpo e a arquitetura do cômodo produzem um paralelo indispensável para quem, como Woolf, se quer pensando a partir da cama e de quem se deita adoecida sobre ela. “Directly the bed is called for (...) we cease to be soldiers in the army of the upright; we become deserters” (Woolf, 1926b, p. 97). É o vocabulário da Guerra quem nos toma de assalto uma vez mais, tratando a luta do corpo contra a doença enquanto um campo de batalha próprio,

⁵⁸ Original: “The sickroom also occupies a strange twilight presence in memory: by its nature a space set apart, and thus easier to forget or ignore, its presence in memory at the time was also extraordinarily widespread. Infection rates during the pandemic were substantially higher than the death rates— in Britain, one-third of the population caught the flu— which suggests that memories of sickrooms, both isolated and crowded ones, were as pervasive as the lingering weakness and sense of living death the virus left behind. Woolf chronicles this common experience, revealing how influenza remains a haunting presence, its sickroom fears experienced as flashback and its persistent physical effects shaping bodies and the material spaces they inhabit.”

⁵⁹ Original: “Woolf suggests that the bodily sense of living death had its architectural parallel in the sickroom. Connected to the life of the outside world through its windows and through the lights, sounds, and glimpses of sky that filter in, the sickroom is nevertheless a place of lurking death. Such rooms mirror the liminal state of the ill body within them, one that is also on the threshold of life and death; the perspective of the space overlaps with the perspective of the body.”

alheio ao exército dos eretos — conforme traduzem Ana Carolina Mesquita e Maria Rita Viana (Woolf, 2021, p. 34) — que marcham pela Inglaterra. Assim, a pesquisadora Maria Rita Viana, em sua apresentação da tradução brasileira de “On Being Ill”, nos aponta para como “Tal mudança de perspectiva pode ser algo bom, porque fixa nosso olhar em coisas que normalmente passam despercebidas: o espetáculo das nuvens, as flores sob a ação da brisa, partes de uma natureza indiferente aos anseios dos seres humanos” (Viana, 2021, p. 7). Nesse sentido, o quarto da pessoa doente — teorizado como lugar que em um mesmo espaço e sob um mesmo corpo reúne a vida e a morte — oferece a quem se deita, a esse sujeito recumbente de que fala Woolf, um limiar único por entre o qual observar e apreender o mundo. Chegamos, portanto, a nossa derradeira parada no corredor de cômodos woolfianos destacados neste capítulo, o quartinho de Clarissa Dalloway no sótão de sua casa.

Conforme nos ensina Elizabeth Outka, Woolf inscreve a associação da pandemia de *influenza* em *Mrs. Dalloway* de maneira sutil, porém constante. É do interesse de sua pesquisa lembrar que Woolf escreve a personagem de Clarissa como uma sobrevivente desse evento histórico. Em especial, pois há diversas indicações no romance que sugerem ao leitor como a Sra. Dalloway é uma mulher se recuperando de uma gripe séria que lhe acometeu, ao ponto de precisar dormir em um quarto separado do restante de sua família, um quarto no sótão de sua casa. É nesse contexto, propondo uma leitura cujos efeitos são sentidos desde as primeiras páginas do livro de Woolf, que Outka afirma que

O regresso de Clarissa ao quarto no sótão [sickroom] também registra como a *influenza* corroeu tanto a capacidade de agência como a estrutura narrativa. Embora ela mesma possa comprar as flores, os dias de Clarissa continuam ditados por sua doença (e por seu marido). O isolamento do seu quarto sugere a sua exclusão de narrativas mais amplas de companheirismo ou de descoberta sexual – a sua cama contém apenas ela; ela se sente envelhecida e sem seios: “Estava tudo acabado para ela”. Sua doença parece ter roubado dela não apenas o arbítrio e a história, mas também seu próprio corpo. (Outka, 2020, p. 115)⁶⁰

O primeiro contato de quem lê *Mrs. Dalloway* com esse quarto no sótão corrobora justamente a sentença proferida por Outka no final do parágrafo acima: a doença de Clarissa parece tê-la roubado de sua agência, bem como de uma história própria; o ultimato traumático da pandemia que ela teria passado se desvela em um corpo do qual não sabe mais o que esperar de sua materialidade. Observando Clarissa deitada sob a cama desse quartinho, Outka nos atenta para como a personagem é percebida por outros ao seu redor enquanto alguém ostracizada de

⁶⁰ Original: “Clarissa’s return to the sickroom also registers how *influenza* eroded both agency and narrative structure. While she may buy the flowers herself, Clarissa’s days remain dictated by her illness (and her spouse). The isolation of her room suggests her exclusion from broader narratives of companionship or sexual unfolding— her bed holds only her; she feels aged and breastless: “It was all over for her.” Her illness seems to have robbed her not only of agency and story but of her very body.”

suas relações familiares. É o caso de como Lady Bruton, fazendo uma associação um tanto masculinista da influenza com a “fraqueza” feminina (Woolf, 1925b, p. 28-29), a deixa de fora do almoço para o qual convida Richard Dalloway. Isso também se reflete na postura de sua filha, uma vez que ela parece ser mais devota da professora Miss Kilman do que da própria mãe (Woolf, 1925b, p. 118). Resta a Clarissa deitar sobre a sua cama de enferma e ler um livro enquanto não pega no sono; se é que o sono, ali, chegará a alcançar seu corpo antes da reincidência da doença:

Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs (...) There was the green linoleum and a tap dripping. There was an emptiness at the heart of life; an attic room. Women must put off their rich apparel. At midday they must disrobe. (...) She had read late at night of the retreat from Moscow. For the House sat so long that Richard insisted, after her illness, that she must sleep undisturbed. And really she preferred to read of the retreat from Moscow. He knew it. So the room was an attic; the bed narrow; and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet. (Woolf, 1925b, p. 30)

Ainda que esteja só, não é possível observar Clarissa como uma participante hipotética daquela cena que acompanhamos em Newnham? Não seria estranho encontrá-la entre as senhoras mais velhas naqueles aposentos, que se deitam e “(...) lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours, discipline”. As horas da disciplina do corpo feminino de Clarissa, regulado pelos contornos de sua casa, também parecem estar suspensas durante o tempo que ela passa no quartinho. É um cômodo onde ela pode se deitar e ler até tarde, mais do que apenas cuidar de seu repouso e da sua doença. É um quarto de abertura às suas lembranças também. Em outra vida, Clarissa talvez tivesse sido uma das jovens recumbentes em Newnham, ou até mesmo uma das estudantes agrupadas à janela. Ao menos assim nos sugere o fato de que, ao virarmos as páginas de *Mrs. Dalloway*, é com Clarissa ainda no quartinho do sótão, sozinha, que ela lembra do seu amor por Sally. Dessa maneira, aquele cômodo acaba sendo o lugar onde ela faz memória de uma forma de liberdade com a qual cruzara em sua juventude: “Take Sally Seton; her relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love? (...) It was not like one’s feelings for a man. It was completely disinterested, and besides, it had a quality which could only exist between women just grown up” (Woolf, 1925b, p. 32-33).

Será disso que falava uma daquelas vizinhas de Woolf, Ursula K. Le Guin, quando lançava à plateia seu prognóstico para o futuro? “We’ll need writers who can remember *freedom* —poets, visionaries — realists of a larger reality” (Le Guin, 2019, p. 113, grifo meu). Será que as portas de nosso corredor se mantiveram abertas? Podemos retornar brevemente ao

quarto de Angela Williams? Não é, afinal, só Clarissa, deitada em seu quarto sozinha, quem encontra espaço para libertar (mesmo que brevemente) seu pensamento em direção ao desejo. A liberdade, nesses quartos, é expansiva por excelência. Em “A Women’s College from Outside”, Angela Williams não se encontra recumbente, mas estende seu riso àquelas que se deitam conforme conversa com Alice Avery, a estudante que a beijou:

She had been talking, while the others played, to Alice Avery, about Bamborough Castle; the colour of the sands at evening; upon which Alice said she would write and settle the day, in August, and stooping, kissed her, (...) and Angela, positively unable to sit still, like one possessed of a wind-lashed sea in her heart, roamed up and down the room (the witness of such a scene) throwing her arms out to relieve this excitement, this astonishment at the incredible stooping of the miraculous tree with the golden fruit at its summit—hadn’t it dropped into her arms? (...) Indeed, how could one then feel surprise if, lying in bed, she could not close her eyes? (Woolf, 1926a, Loc 180896-180904)

Em um movimento que faz do quartinho de Clarissa Dalloway espaço vizinho ao quarto de Angela Williams em Newnham, ambas parecem experimentar a liberdade de um pensamento por si só desarticulador da heterossexualidade como norma — seja na emoção de conversar com (e se apaixonar por) Alice Avery, seja na lembrança (e na saudade) do amor de juventude por Sally Seton. Serão, portanto, os quartos de cada uma dessas personagens que irão reunir — ora sob o signo da recumbência, ora sob o signo da conversa — práticas de liberdade. Ainda assim, é importante notar que o caminho do pensamento de Clarissa e de Angela carregam tanto semelhanças quanto diferenças. Clarissa é uma mulher de meia idade, classe média alta e sem a menor pretensão de ingressar no mercado de trabalho londrino; Angela Williams, por sua vez, é uma mulher jovem cuja mensalidade universitária é paga pelos cheques do pai, mas que claramente tem o intuito de ingressar no mercado de trabalho de modo a ganhar sua própria renda. Pensando, portanto, nessa pluralidade de precariedades distinguindo as moradoras de cada um dos quartos acima lembrados, recordo que Woolf não parece levar o “entendimento” [*understanding*] do outro em tão alta conta, como ela nos faz refletir ao pensar a dependência que o corpo doente tem do apoio de outros sujeitos ao seu redor:

Human beings do not go hand in hand the whole stretch of the way. There is a virgin forest in each; a snowfield where even the print of birds’ feet is unknown. Here we go alone, and like it better so. Always to have sympathy, always to be accompanied, always to be understood would be intolerable. But in health the genial pretence must be kept up and the effort renewed— to communicate, to civilise, to share, to cultivate the desert, educate the native, to work together by day and by night to sport. In illness this make-believe ceases. (Woolf, 1926b, p. 96-97)

Por meio de suas imposições ao corpo saudável, a doença, aqui, é tratada como um estado de desilusão frente às convenções sociais. Isso dota o doente de uma perspectiva capaz de antever que o elo não se dará pelo entendimento integral das dores do outro, mas antes por outro fenômeno capaz de abrir espaço às práticas de liberdade coletivas. Nesse sentido, é

importante pensar como, ao narrar a leveza do riso ecoando pelos quartos de Newnham jardim afora, escreve o apoio às mulheres cujo sono precede a rotina de trabalho pela manhã não como um entendimento de suas precariedades. Afinal, “always to have sympathy, always to be accompanied, always to be understood would be intolerable”. Woolf descreve esse apoio em outros termos, “(...) they lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours, discipline: immensely fertilizing”. Em “A Women’s College from Outside”, Woolf nos apresenta a uma construção do coletivo para além do entendimento imediato de todas as precariedades em jogo. Ela prefere viabilizar o riso frouxo a partir de Angela Williams, mas também de suas amigas risonhas, reconhecendo a possibilidade de inscrever as suas respectivas diferenças na névoa que se estende pelo jardim:

(...) the laughter (for she dozed now) floated out much like mist and attached itself by soft elastic shreds to plants and bushes, so that the garden was vaporous and clouded. And then, swept by the wind, the bushes would bow themselves and the white vapour blow off across the world. (Woolf, 1926a, Loc 180888-180890)

2.5 Para onde nos conduz o *outside*?

O corredor de cômodos pelo qual caminhamos até aqui parece apontar um limiar em uma de suas extremidades, uma espécie de passagem adiante. Há uma luz palpável por entre as frestas dessa porta. As risadas de Angela Williams e Alice Avery indicam a direção por onde nossos passos devem prosseguir, por onde devem avançar caso queiram conhecer as moradoras da casa ao lado. Woolf nos contou sobre as suas conversas. Nos fez entendê-las sob outra roupagem. Ela sugeriu que a maior parte delas acontecia ali na frente mesmo, no gramado que dava para a rua. No entanto, conhecendo as suas vizinhas, ela acredita que nós devemos ser convidados para entrar um pouco — conhecer a casa, desvendar seus cômodos, bisbilhotar por entre as prateleiras. Afinal, às vezes o *outside* ganha outros contornos quando observado do lado de dentro.

Sendo assim, conforme finalmente nos distanciamos da porta que dava para os jardins sob luar da noite de Newnham, Cambridge, e abrimos a porta para o gramado de Woolf, é o sol de Ohio quem nos dá as boas vindas, iluminando a paisagem ao redor. No pórtico de sua casa, Toni Morrison nos espera com a calma de alguém disposta a conversar mais um pouco.

3 NARRAR O MOVIMENTO — A IDEIA DE UM LAR NA FICÇÃO DE TONI MORRISON

This region (Lorain, Elyria, Oberlin) is not like it was when I lived here, but in a way it doesn't matter because home is memory and companions and/or friends who share the memory. But equally important as the memory and place and people of one's personal home is the very idea of home. What do we mean when we say "home"?

— Toni Morrison, "Home", 2009

We got a home in this rock, don't you see! Nobody starving in my home; nobody crying in my home, and if I got a home you got one too! Grab it. Grab this land! Take it, hold it, my brothers, make it, my brothers, shake it, squeeze it, turn it, twist it, beat it, kick it, kiss it, whip it, stomp it, dig it, plow it, seed it, reap it, rent it, buy it, sell it, own it, build it, multiply it, and pass it on—can you hear me? Pass it on!

— Toni Morrison, *Song of Solomon*, 1977

Quando abrimos as portas do número 124 da Bluestone Road nos parágrafos iniciais de *Beloved* (1987), somos conduzidos de imediato à realidade da casa onde moram as personagens que iremos acompanhar: "124 was spiteful. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children" (Morrison, 1987, p. 3). Não demora até que nos tornemos capazes de escutar uma certa esperança justapondo-se ao ódio, o amor parental avizinhandose do luto, e a ideia de um lar como ferida aberta nessa língua inglesa que não pertence integralmente aos que a enunciam naquele contexto. Sethe, Denver, Baby Suggs, Paul D, e Beloved são todas pessoas cuja experiência direta ou indireta com a escravidão e a racialização opressora de seus corpos foi e é decalcada em uma língua onde a geografia e a história política recente não lhes oferecem muito espaço para a livre enunciação de suas individualidades.

Pouco a pouco, o romance nos revela a ligação dessa tal ideia de um lar com a antiga alcunha da casa-grande onde Sethe fora escravizada, sinônimo simbólico do escravismo estadunidense ameaçando afogar Sethe para além da plantação, em sua sobrevivência naquela vizinhança de Ohio, esmagada por suas próprias memórias da fazenda *Sweet Home*. É esse o conflito encenado quando Paul D., antigo conhecido de Sethe que dividiu com ela momentos

de brutalidade colonial na fazenda *Sweet Home*, a reencontra na casa 124 de Bluestone Road e a sugere mudar-se de um lugar como aquele, assombrado pelo fantasma da bebê assassinada:

This house he told her to leave as though a house was a little thing— a shirtwaist or a sewing basket you could walk off from or give away any old time. She who had never had one but this one; she who left a dirt floor to come to this one; she who had to bring a fistful of salsify into Mrs. Garner’s kitchen every day just to be able to work in it, feel like some part of it was hers, because she wanted to love the work she did, to take the ugly out of it, and the only way she could feel at home on Sweet Home was if she picked some pretty growing thing and took it with her. (Morrison, 1987, p. 22)

Esse sentimento atrelado à memória de Sethe contém, em sua manifestação na linguagem, um duplo movimento de resgate da ideia de um lar que nunca fora de fato seu, ao mesmo tempo no qual constata as concessões por ela oferecidas para garantir algum espaço em si para a ideia de um lar. A ironia ameaçadora do uso da expressão *Sweet Home* para se referir à plantação do Kentucky onde se localiza o passado de trabalhos forçados de Sethe não passa despercebida por outras personagens da narrativa. É assim que, logo no segundo capítulo do livro, a jovem Denver questiona a mãe, Sethe, e o recém-chegado companheiro Paul D., sobre essa questão:

“How come everybody run off from Sweet Home can’t stop talking about it? Look like if it was so sweet you would have stayed.”
 “Girl, who you talking to?”
 Paul D laughed. “True, true. She’s right, Sethe. It wasn’t sweet and it sure wasn’t home.” He shook his head.
 “But it’s where we were,” said Sethe. “All together. Comes back wether we want it to or not.” (Morrison, 1987, p.13-14)

Assim vemos o quanto a definição que Sethe resguarda sobre a ideia de um lar parece desviar do entendimento veiculado por sua filha. Isso porque, para Sethe, o seu passado de violências na plantação, enquanto mulher negra escravizada, não pode simplesmente ser esquecido ou apagado. A ideia de um lar, para ela, não pode se dissociar de uma geografia das memórias de cada sujeito quando ainda estavam ao lado dos seus. Não há como destituir-se dessas memórias quando Sethe narra a si mesma. Trata-se de dotar a memória, portanto, do sentido de estabilidade confiscado pela condição de ex-escravizada nos Estados Unidos.

No já mencionado livro, editado e organizado por Elizabeth Ann Beaulieu, *The Toni Morrison Encyclopedia*, a entrada para o termo “Memory” é assinada pela pesquisadora Lisa Cade Wieland e afirma o quanto

A memória é uma força poderosa nos romances de Morrison. Essa força vem de sua capacidade de moldar a experiência. Os romances de Morrison revelam uma preocupação com a memória histórica e cultural dos afro-americanos. Morrison defende que, a partir da memória, nós mantemos contato com nossos ancestrais. Quando um indivíduo não se lembra do seu passado (de seus ou suas ancestrais), é perigoso. (...) Manter-se em contato com nossos ancestrais ocorre a partir de uma

memória reconstrutiva. A memória, para Morrison, é um ato consciente, deliberado. Rememorar é um processo criativo, não um esforço de buscar a verdade. A ficção de Morrison testemunha a necessidade de um passado utilizável. Para artistas afro-americanas como Morrison, o passado e o presente são interdependentes. A ficção de Morrison revive, de modo a levar adiante, verdades míticas que criam conexões entre os indivíduos e o passado, especificamente com as tradições da América Negra e de África. Ela ‘força’ a memória de quem lê pois acredita que aqueles que não se lembram do passado estão em perigo. O conhecimento do passado, obtido através da memória, é uma base necessária para a construção do futuro. (Wieland, 2003, p. 206)⁶¹

Sendo assim, ao longo de sua obra, Morrison irá agir sobre a memória como quem promove, deliberadamente, uma prática de reconstrução e rememoração criativa⁶², buscando constantemente uma linguagem capaz de dar conta⁶³ do passado e dos ancestrais que lhe foram confiscados pelas narrativas hegemônicas sobre as culturas negras oriundas, principalmente, do Sul do país. Quando Wieland sinaliza que, para Morrison, o passado e o presente são interdependentes, ela não deixa de nos apresentar uma forma de construir, juntando os tijolinhos encontrados ao longo dos textos da autora, um olhar histórico, e portanto crítico, para o tempo retratado. Isso faz com que o Sul e o Norte (e em certa medida o Centro-Oeste) tornem-se cenários fundamentais em suas narrativas, uma vez que os compreendemos enquanto regiões determinantes no contexto de migrações internas do povo negro dos Estados Unidos.

É interessante, contudo, interrogar o que Wieland nos ensina quando afirma que “Morrison’s fiction revives, in order to pass on, *mythic truths* that create connections between individuals and the past, specifically the traditions of Black America and Africa” (grifo meu). Essa noção do resgate de verdades míticas capazes de acentuar aspectos do momento presente já foi utilizada, de outra maneira e para outros fins, no ensaio “Ulysses, Order and Myth” (1923) do poeta modernista T. S. Eliot. Cabe aqui retomar esse breve texto de Eliot a fim de comparar

⁶¹ Original: “Memory is a powerful force in Morrison’s novels. Its power comes from its ability to shape experience. Morrison’s novels reveal a concern for African American history and cultural memory. Morrison maintains that, through memory, we keep in touch with our ancestors. When an individual does not remember the past (his or her ancestors), it is dangerous. (...) Keeping in touch with one’s ancestors occurs through reconstructive memory. Memory, for Morrison, is a conscious, deliberate act. Remembering is a creative process, not an effort to find the truth. Morrison’s fiction bears witness to the need for a usable past. For African American artists like Morrison, the past and the present are interdependent. Morrison’s fiction revives, in order to pass on, mythic truths that create connections between individuals and the past, specifically the traditions of Black America and Africa. She “forces” the reader’s memory because of her belief that those who do not remember the past are in danger. Knowledge of the past, gained through memory, is a necessary basis for constructing the future. ”

⁶² Lembremos, por exemplo, como Rosi Braidotti irá caracterizar o gênero intensivo de Virginia Woolf, pensando “a criatividade [enquanto] um processo (...) que implica o deslocamento ativo de formações dominantes de identidade, memória e identificação” (Braidotti, 2011, p. 151).

⁶³ Penso essa expressão em diálogo com Judith Butler no livro *Giving an Account of Oneself* (2005), no qual a autora destaca que, aliado ao gesto de narrar/relatar [*account for*] diferentes sujeitos, subsiste uma tentativa de dar conta [*account for*] da destruição formativa de suas subjetividades enquanto partes de certo processo histórico.

— e principalmente contrastar — ambas as abordagens de recuperação do passado enquanto estratégia de contraste ou acentuação da história contemporânea.

Em seu texto, Eliot tem interesse em destacar o método por trás da composição daquele que seria, em sua opinião, o romance inescapável do século XX — o *Ulysses* (1922) de James Joyce (Eliot, 1975, p. 175). Sua argumentação ao afirmar isso consiste em retomar um entendimento da escrita e portanto das técnicas literárias como práticas semelhantes às daquelas dos cientistas, uma abordagem já explorada por Eliot em outro ensaio importante, “Tradition and Individual Talent” (1919). Nesse texto, o autor modernista afirma, na tradução de Ivan Junqueira, que “(...) nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos” (Eliot, 1989, p. 39).

Sendo assim, para Eliot, o trabalho de Joyce no paralelo que propõe entre a *Odisseia* de Homero e a *Dublin de Junho* de 1904 é justamente o núcleo central de seu método de recuperação mítico, de sua técnica literário-científica. Ou seja, “(...) Ao utilizar o mito, manipulando um paralelo contínuo entre a antiguidade e a contemporaneidade, o Sr. Joyce está buscando um método que outros devem buscar depois dele” (Eliot, 1975, p.177). Isso porque, segundo o pesquisador William Skaiff em seu livro *The philosophy of T. S. Eliot* (1986), “(...) o aspecto crucial do método mítico (...) está na simultaneidade entre o passado e o presente, conquistada pela presença da estrutura do mito antigo atravessada pelo conteúdo da civilização moderna” (Skaiff, 1986, p.112)⁶⁴.

Assim sendo, de acordo com a visão de Eliot, o que havia de novidade na obra de Joyce era uma renovação literária fabricada justamente a partir da atualização do passado da tradição. Nas palavras da pesquisadora Jane Goldman, lendo os ensaios de Eliot mencionados acima, “O mito se tornou a cola trans- e a- histórica da tradição, o meio pelo qual a obra de arte é unificada, e pelo qual o passado está ‘sempre vivo’” (Goldman, 2004, p. 154)⁶⁵. Mas a qual passado Eliot se refere nesses textos? A favor de resgatar o passado de qual tradição ele argumenta? Quais são, portanto, as tradições obscurecidas por uma defesa da noção universal de nosso passado mítico coletivo como um passado genérico da humanidade — essa última, descaracterizada em suas diferenças sociologicamente constitutivas?

⁶⁴ A tradução é de André Cechinel, tendo sido extraída de seu artigo “A DRAMATICIDADE DA POESIA NÃO DRAMÁTICA DE T. S. ELIOT: THE WASTE LAND E OUTRAS OBSERVAÇÕES”. In: Itinerários, Araraquara, n. 34, p.111-123, jan./jun. 2012.

⁶⁵ Original: “Myth has become the trans- and a- historical glue of tradition, the means by which the work of art is unified, and by which the past is ‘already living’”.

Será nesse sentido que a própria Goldman irá nos mostrar os limites do conceito de Eliot a partir da contraposição do seu ensaio ao de outra autora proeminente nos modernismos de língua inglesa, nossa companheira, Virginia Woolf. Esse contraste é antecipado na maneira como Goldman recupera a história de Agamemnon⁶⁶, que em Eliot aparece como o herói da Guerra de Troia, vítima de sua monstruosa esposa adúltera, Clitemnestra; mas que, nas páginas do “Mr. Bennett & Mrs. Brown” de Woolf, passa a ser revisitada sob outras lentes, evidentemente feministas, resultando em “(...) uma leitura (...) na qual a ‘compaixão’ (normalmente reservada para a ordem patriarcal sancionada por Atena) pode agora estar ‘quase integralmente do lado de Clitemnestra’, que vingou a morte de sua filha ao assassinar o marido Agamemnon em seu retorno da Guerra de Troia” (Goldman, 2004, p. 159)⁶⁷. Sendo assim, diversos ensaios de Woolf, como o próprio “Mr. Bennett & Mrs. Brown” e o importante “Modern Fiction”, seguem aparecendo nas páginas de Goldman em contraste com o texto de Eliot. De maneira mais enfática, Goldman destaca a passagem na qual Woolf profetiza uma poeta capaz de rivalizar com William Shakespeare ainda em seu tempo — Judith Shakespeare, a irmã hipotética do Bardo.

... ao reviver uma Judith Shakespeare que nunca viveu, Woolf está regenerificando a tradição masculina, inventando uma tradição de mulheres, inventando uma tradição feminina antes de expressá-la para as mulheres e como mulher. Enquanto Elliot se dirige a um poeta ou talento individual existente, vivo e implicitamente masculino, que atua como um meio para o passado coletivo morto, Woolf, por outro lado, parece adiar a chegada da irmã de Shakespeare numa celebração do passado, do presente, e das futuras realizações literárias coletivas das mulheres (...). (Goldman, 2004, p. 155)⁶⁸

Voltando os olhos para um futuro feminista, alternativo ao confinamento da tradição patriarcal do cânone literário evocado por Eliot (aqui representado pela figura de William Shakespeare), Woolf consegue desenvolver uma forma distinta de rememorar o passado literário de suas mães e irmãs na literatura enquanto matéria prima da fabricação de um outro porvir. Diferente de Eliot, que segundo Goldman vê “(...) o mito como um refúgio [longe] da história, não como um recurso para mudanças revolucionárias” (Goldman, 2004, p. 159)⁶⁹, Woolf e Morrison parecem se alinhar em uma outra proposta. Isto é, ambas recorrem à

⁶⁶ Cujo respaldo na tradição a qual Eliot tem por referência se encontra na *Oresteia* de Ésquilo e na *Odisseia* de Homero.

⁶⁷ Original: “(...) a revised reading of the *Agamemnon*, in which ‘sympathies’ (usually reserved for the patriarchal order sanctioned by Athena) may now be ‘almost entirely with Clytemnestra’, who avenged her daughter’s death by murdering her husband Agamemnon on his return from the Trojan War.”

⁶⁸ Original: “...in reviving a Judith Shakespeare who never lived, Woolf is regendering male tradition, inventing a woman’s tradition, before voicing it for women, and as a woman. Whereas Elliot addresses an existing, living, and implicitly male poet or individual talent who acts as a medium to the collective dead past, Woolf, on the other hand, seems to defer the arrival of Shakespeare’s Sister in a celebration of women’s past, present, and future collective literary achievement (...)”

⁶⁹ Original: “(...) myth as a refuge from history, not a resource for revolutionary change.”

rememoração criativa de certos passados coletivos como uma estratégia criteriosa de leitura da história que as antecedeu. Esse é o sentido de falar em verdades míticas cuja reescritura e sobrevida se dá no terreno da ficção. Trata-se de levar uma ancestralidade obscurecida adiante ao mesmo tempo em que se amplia o horizonte de imaginação a partir do qual nossas respectivas intimidades encontrarão lugar — a ideia de um lar.

Sendo assim, uma revisão feminista dessa tradição — conforme proposto por Goldman via Woolf — não parece se limitar à indicação dos limites onde esbarra a interpretação de Eliot para o cânone literário. Na realidade, parece ser fundamental que, a partir do gesto de rememoração criativa (e de redespertar das verdades míticas escamoteadas por aquela tradição), novos mitos sejam fabricados. Essa é a escrita que culmina em Judith Shakespeare; mas também é essa a escrita que nos revela, no íntimo alcance da imaginação de uma escritora como Toni Morrison, uma série de sítios arqueológicos estabelecidos ao longo da história da população negra nos Estados Unidos.

Sendo assim, na medida em que Woolf se opõe à tradição masculinista da literatura ocidental, veiculada acima por Eliot, pode-se dizer que Morrison se opõe (de maneira complementar) a outro tipo de tradição literária, característica de seu país: a assim chamada *plantation literature*. O historiador e crítico literário Henry Louis Gates Jr. nos ensina o que está em jogo nos meandros dessa tradição:

Visões do Novo Sul, articuladas por cientistas, jornalistas, políticos e acadêmicos da era pós-Reconstrução, retratando pessoas negras em um estado crônico de dependência infantilizada, encadeadas na vitalidade contínua dos mitos sobre o Velho Negro cuja devoção, trabalho, e lealdade sustentavam o Velho Sul. Em resposta a essa demanda, o período viu florescer o gênero da literatura da plantação [*plantation literature*], um discurso aparentado à ciência racial, às reflexões sobre o chamado Problema do Negro e às imagens grotescas que circulavam na cultura popular americana. (Gates Jr., 2021, p. 91)⁷⁰

De modo a contrapor-se à ideologia de uma literatura afeita aos panos quentes, Morrison reivindica a história da população negra como ponto de partida para imaginar personagens responsivos a essa geografia da tradição literária estadunidense. Dessa maneira, frente a essas regiões de sua imaginação, Morrison parece dedicar um bom tempo desvendando quais serão as tais verdades míticas capazes de produzir conexões entre sujeitos no momento presente e suas respectivas contrapartes no passado. Isto é, descobrindo como fabricar nas relações entre

⁷⁰ Original: “Visions of the New South, articulated by scientists, journalists, politicians, and academics of the post-Reconstruction era, portraying black people in a chronic state of childlike dependence, hinged on the continued vitality of the myths of the Old Negro whose devotion, labor, and loyalty propped up the Old South. In response to that demand, the era saw the flourishing of the genre of plantation literature, a kindred discourse to racial science, to musings about the so-called Negro Problem, and to the grotesque images circulating in American popular culture.”

as personagens de suas obras o sentimento de um lar ancestral, ao qual as comunidades negras de seu país possam reconhecer pertencimento e voltar-se para o futuro. Logo, quando a professora e pesquisadora Maria Aparecida Salgueiro faz, em seu texto “Toni Morrison: Legado em trajetória literária ímpar”, uma retrospectiva sobre a vida e obra da autora, é muito elucidativo o seu comentário de que

(...) Toni Morrison compreendeu a indústria editorial melhor do que qualquer outra escritora, ao mesmo tempo em que se recusava a ser definida pelo *establishment*: ela foi uma das poucas autoras que, de início, escreveu diretamente para o público afro-americano e entendeu como a linguagem poderia operar como uma força opressiva ou edificante (...) Morrison introduziu o conceito de ‘*rememória*’ — ou seja, a lembrança de coisas que desapareceram, mas permanecem sempre dentro de uma ótica de ancestralidade e comunidade (Jablon: 1993, p. 142). (Salgueiro, 2020, p. 102, grifos da autora)

O conceito de “rememória”, esclarecido no trecho acima, chega inclusive a aparecer em trechos da obra ficcional da autora. As personagens do já mencionado romance *Beloved* conversam sobre a ideia de “rememorar” e as suas implicações em uma situação na qual Denver procura compreender melhor o passado de sua mãe:

“I was talking about time. It’s so hard for me to believe in it. Some things go. Pass on. Some things just stay. I used to think it was my rememory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it’s not. Places, places are still there. If a house burns down, it’s gone, but the place—the picture of it—stays, and not just in my rememory, but out there, in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don’t think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there. Right in the place where it happened.”

“Can other people see it?” asked Denver.

“Oh, yes. Oh, yes, yes, yes. Someday you be walking down the road and you hear something or see something going on. So clear. And you think it’s you thinking it up. A thought picture. But no. It’s when you bump into a rememory that belongs to somebody else. Where I was before I came here, that place is real. It’s never going away. Even if the whole farm—every tree and grass blade of it dies. The picture is still there and what’s more, if you go there—you who never was there—if you go there and stand in the place where it was, it will happen again; it will be there for you, waiting for you. So, Denver, you can’t never go there. Never. Because even though it’s all over—over and done with—it’s going to always be there waiting for you. That’s how come I had to get all my children out. No matter what.” (Morrison, 1987, p. 35-36)

Ao longo de toda essa fala, é impressionante como ressoa o conceito de “rememória” necessariamente atrelado ao seu caráter geográfico. Os lugares guardam as memórias das experiências ocorridas em seu território tanto quanto as pessoas. É assim, mediante essa relação entre os lugares e as pessoas que ali estiveram e viveram, que a “rememória” passa a ter uma força quase física em quem esbarra com elas “por mero acaso”.

Nesse sentido, o resgate do Sul estadunidense como um espaço geográfico cuja mítica deverá ser revivida na ficção também diz respeito à biografia da autora junto à região. Como nos ensina Ann Beaulieu em sua introdução para *The Toni Morrison Encyclopedia*, “[Morrison]

foi a segunda de quatro crianças [em sua família] e passou sua infância em Lorain, Ohio, uma cidadezinha siderúrgica a oeste de Cleveland para onde seus pais se mudaram tentando evitar o racismo do Sul profundo” (Beaulieu, 2003, p. vii)⁷¹. Realocar-se geograficamente, atravessando o país para lá e para cá em oposição ativa às perseguições do supremacismo branco não foi, de forma alguma, uma realidade restrita à família de Morrison. Antes tornou-se parte indispensável de qualquer narrativa séria sobre a história da população negra nos Estados Unidos.

Desse modo, Morrison ficcionaliza sujeitos históricos que tiveram suas narrativas cerceadas ou manipuladas pelo discurso da nação civilizadora do Ocidente em prol de uma democracia legislada para pouquíssimos. Nos resta perguntar qual a origem dos discursos modernos sobre esses corpos, a qual historiografia própria essa visão responde? Quais casas lhe são permitidas erigir no discurso e em nome da validação de quais lares? Nossa primeira resposta conceitual deverá passar pela noção da diáspora. De acordo com o filósofo Paul Gilroy, essa ideia funciona:

Como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido. (Gilroy, 2001, p. 18)

A diáspora negra enquanto conceito, portanto, figura como ponto importante para pensarmos na dispersão cultural difusa e violenta via tráfico negreiro de pessoas originadas em diferentes regiões de África. Afastar-se da metafísica da “raça” aqui, envolve uma recuperação da materialidade dessas relações de opressão no período inicial da escravização desses corpos. Ou seja, no contexto da captura desses sujeitos, antes mesmo da categoria de cor ser aplicada como critério central na elaboração das leis de diversos países escravistas ou como restrição à circulação das pessoas negras para além do local da plantação onde realizavam os trabalhos forçados.

Em seu livro *Closer to Freedom: Enslaved Women & Everyday Resistance in the Plantation South* (2004), a historiadora Stephanie M. H. Camp afirma que “uma vez escravizadas, as pessoas africanas eram consideradas mais como prisioneiras de guerra a quem foram comparadas nos anos iniciais, formativos da escravidão americana do que aos servos por

⁷¹ Original: “[Morrison] was the second of four children and spent her childhood in Lorain, Ohio, an ethnically diverse steel town just west of Cleveland where her parents had relocated to avoid the racism of the deep South.”

contrato a quem às vezes são comparadas agora” (Camp, 2004, p. 12)⁷². Isso significa dizer que essa prática de captura e promoção do afastamento de comunidades e famílias bem estabelecidas em diferentes partes do continente africano caracteriza um período anterior à metafísica da “raça” como critério determinante nas relações entre captores e capturados, entre senhores e escravizados. Sendo assim, é interessante pensar com Paul Gilroy quando o mesmo nos ensina o quanto

(...) mesmo tendo em mente diferenças importantes, [é necessário] tentar especificar algumas das similaridades a serem encontradas em diversas experiências negras no Ocidente moderno. (...) A validade do conceito de diáspora está em sua tentativa de especificar a diferenciação e a identidade de um modo que possibilite pensar a questão da comunidade racial fora de referenciais binários restritivos — particularmente aqueles que contrapõem essencialismo e pluralismo. (Gilroy, 2001, p. 239)

O posicionamento dos sujeitos e das comunidades negras segundo categorias exigidas por um discurso da modernidade nos Estados Unidos de Morrison, portanto, deverão passar por uma reavaliação crítica da própria noção de uma experiência identitária frente à diáspora violentamente imposta. Gilroy nos leva a pensar de maneira crítica tanto a articulação de uma perspectiva essencialista quanto a atenção às leituras pluralistas do sujeito negro em diáspora de modo a redimensionar o discurso sobre a negritude em sua materialidade histórica.

Por conseguinte, o filósofo observa como a visão essencialista do negro está calcada em um “pan-africanismo bruto. (...) incapaz de especificar com precisão onde se situa atualmente a essência muitíssimo apreciada mas tenazmente evasiva da sensibilidade artística e política negra” (Gilroy, 2001, p. 86). Alguns dos problemas que emergem dessa visão, ampliados pela popularidade de tal perspectiva, são os riscos de promover um tipo de olhar para as comunidades negras ao redor do mundo que as caracteriza principalmente a partir da alienação individual, descredibilizando as relações coletivas que as compõem. O risco dessa ideia está na possibilidade de dizer sempre que o outro está seguindo um caminho errado e que, portanto, a tarefa do intelectual [vide, liderança pan-africanista] seria “(...) lhe dar uma nova direção, primeiramente pelo resgate e, depois, pela doação da consciência racial de que as massas parecem carecer” (Gilroy, 2001, p. 86).

A contraparte dessa visão essencialista, encontra-se na perspectiva dita pluralista acerca da negritude. Isto é, um olhar para essa identidade cultural como um “significante aberto”, capaz de ser celebrado na complexidade de representações possíveis para “uma particularidade negra *internamente* dividida: por classe, sexo, gênero, idade, etnia, economia e consciência

⁷² Original: “Once enslaved, Africans were considered more like the captives of war to whom they were compared in the early, formative years of American slavery than to the indentured servants to whom they are sometimes compared now.”

política” (Gilroy, 2001, p. 86, grifo do autor). A sua explícita complementaridade e divergência à perspectiva essencialista é, assim, o fato de repudiar as tendências autoritárias de eventuais lideranças que pudessem vir a homogeneizar as experiências de sujeitos negros necessariamente plurais, uma vez que afetados subjetivamente pela maneira como a sociedade constrói e racializa determinados corpos e não outros. O próprio Gilroy comenta como esse viés também produz uma rejeição de qualquer ideia unitária de comunidade negra, reconhecendo assim um fator limitante dentro de tal proposta alternativa à visão essencialista do discurso moderno sobre esses sujeitos. A consequência de deixar de fora da identidade negra em diáspora um caráter comunitário e um senso de coletivo encontra seu ponto cego justamente no fato de que essa perspectiva “tem sido insuficientemente consciente do poder de resistência de formas especificamente racializadas de poder e subordinação” (Gilroy, 2001, p. 87). Reconhecer, assim, os limites de ambos os pontos de vista nos oferece a oportunidade de reconhecer nesse aparente antagonismo boas orientações frente a dilemas comuns na historiografia acerca da diáspora africana moderna e ocidental.

Nesse sentido, é importante observar como ficcionalizar a escravidão enquanto marco incontornável da modernidade desses sujeitos negros em diáspora diz respeito à escolha em participar na disputa pelas formas de narrar a historicidade das pessoas negras, das suas culturas e das maneiras como elas habitaram ou continuam a habitar o mundo moderno. Toni Morrison, portanto, ao situar *Beloved* no período da Reconstrução dos Estados Unidos, escreve um livro atravessado pela relação de suas personagens com a história da escravidão recém abolida no país, em 1865. Em entrevista para Paul Gilroy, coletada no livro *Small Acts* (1993) sob o título de “Living Memory: Meeting Toni Morrison”, a autora comenta sobre a escravização como esse marco fundante da modernidade e, assim sendo, inaugurante da cisão violenta na psique do sujeito negro moderno:

(...) modern life begins with slavery... From a woman's point of view, in terms of confronting the problems of where the world is now, black women had to deal with “post-modern” problems in the nineteenth century and earlier. These things had to be addressed by black people a long time ago. Certain kinds of dissolution, the loss of and the need to reconstruct certain kinds of stability. Certain kinds of madness, deliberately going mad in order, as one of the characters says in [*Beloved*], “in order not to lose your mind”. These strategies for survival made the truly modern person. They're a response to predatory Western phenomena. You can call it an ideology and an economy, what it is is a pathology. Slavery broke the world in half, it broke it in every way. It broke Europe. It made them into something else, it made them slave masters, it made them crazy. You can't do that for hundreds of years and it not take a toll. They had to dehumanize, not just the slaves but themselves. They have had to reconstruct everything in order to make that system appear true. It made everything in World War II possible. It made World War I necessary. Racism is the word that we use to encompass all this. (Morrison *apud* Gilroy, 1993, p. 178)

É nessa toada que Gilroy debate a racionalidade moderna como um regime ideológico capaz de contemplar a existência de uma democracia ao mesmo tempo no qual difunde amplamente a escravização de pessoas negras por todo o território de um país. Assim, uma concepção moderna de identidade para os sujeitos não brancos nos Estados Unidos de Morrison passará diretamente pela identidade nacional como problema articulador do discurso historiográfico. Isso porque o patriotismo enquanto sentimento de orgulho diz respeito, principalmente, a uma história do país calcada na exploração dos corpos racializados pelo projeto de modernidade, destituídos do seu pleno reconhecimento enquanto sujeitos de direitos por parte dos cidadãos brancos ao redor da nação moderna.

Temos em vista, portanto, antes de adentrar mais a fundo em algumas obras literárias de Morrison, reconhecer a construção social da “raça” enquanto uma metafísica da substância do corpo não branco, seguindo a filósofa Judith Butler quando a mesma afirma que “a ‘coerência’ e a ‘continuidade’ da ‘pessoa’ não são características lógicas ou analíticas da personalidade, mas antes normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas” (Butler, 1990, p. 23). Sendo assim, o resgate histórico da fabricação hermenêutica de uma substância atribuível ao corpo racializado virá a ser necessário para pensarmos o discurso sobre pessoas e comunidades negras enunciado em um lugar como os Estados Unidos. Qual será a ideia de lar que prevalece nesse tipo de país? Quais pessoas se sentem, com efeito, no direito de pertencer a um lugar qualquer que se possa chamar de seu?

É em resposta a essas perguntas que, para Morrison, a brutalização e romantização das narrativas dos negros escravizados passam a ser parte importante na atribuição de normalidade aos virulentos escravistas do período. Dessa maneira, as vozes históricas desse discurso hegemônico da nação precisaram fazer do negro nas plantações do Sul um estrangeiro (o Outro definitivo nesse momento da racionalidade moderna), de modo que ele pudesse ser ostracizado independente de considerar ou não aquele país como um lar. Morrison teoriza, ainda, que

The necessity of rendering the slave a foreign species appears to be a desperate attempt to confirm one's own self as normal. The urgency of distinguishing between those who belong to the human race and those who are decidedly nonhuman is so powerful the spotlight turns away and shines not on the object of degradation but on its creator. Even assuming exaggeration by the slaves, the sensibility of slave owners is gothic. It's as though they are shouting, "I am not a beast! I'm not a beast! I torture the helpless to prove I am not weak." The danger of sympathizing with the stranger is the possibility of becoming a stranger. To lose one's racialized rank is to lose one's own valued and enshrined difference. (Morrison, 2017, p. 29-30)

Qual é a concepção de normalidade que emerge dessa posição? Qual é a concepção de humanidade caracterizada por esse tipo de discurso no qual o corpo negro figura como contraparte não humana do branco senhor de escravos? A semente histórica da consolidação

de uma universalidade humana centrada no branco está nesses discursos fundadores da modernidade, capazes de conciliar cidadania e brutalidade em tantas frentes distintas. As formas de apropriação imaginativa da história e a disputa cultural por um passado e um futuro visíveis ou até mesmo viáveis se tornarão, portanto, uma maneira de reivindicar o caráter humano dos corpos negros marginalizados ao longo do período da escravidão e para além dele.

É possível afirmar que os escritos de Toni Morrison produzem uma interseção entre o entendimento da língua como produtora de discursos racializados e as possibilidades ou impedimentos de se pertencer a um lar por meio dessa mesma língua. Sendo assim, quando Morrison se interroga sobre o quanto podemos nos convencer e ser convencidos de pertencer a um local ou à uma comunidade, ela tem consciência de que o fazemos por meio de uma língua historicamente racializada. É dessa maneira que ela opta por estabelecer “(...) a radical distinction between the metaphor of *house* and the metaphor of *home* [that] helps me clarify my thinking on racial construction. (...) eliminating the potency of racial constructs in language is the work I can do” (Morrison, 1997, p. 3, grifo meu). Na medida em que explicita o discurso racializado como um construto social, essa distinção imagética entre as metáforas generativas da “casa” e do “lar” alinha e condensa, em muitos sentidos, o debate que esboçamos entre habitar um espaço e pertencer a um lugar.

A distinção conceitual que Morrison procura nos ensinar ao longo do ensaio “Home”, portanto, pode ser localizada entre dois termos inacabados em suas respectivas enunciações — habitar e pertencer. São palavras desinteressantes, aqui, enquanto conceitos fechados, concluídos, interessando-nos muitos mais por sua qualidade processual enquanto verbos no discurso, *to inhabit* e *to belong*. Espero que cada frase nas próximas páginas seja um passo adiante em direção a um habitar ou à procura dos sentidos de se pertencer, mas também que cada comentário soe como uma pequena janela a qual nos permita tomar um pouco de ar conforme avançamos pela teoria e pela literatura de uma das maiores escritoras contemporâneas.

3.1 Rememoração criativa e a ideia de um lar

A discussão teórico-ficcional por meio da qual Toni Morrison pensa sua escrita pode ser caracterizada como uma investigação linguística sobre nossos modos de habitar a casa racializada segundo a qual nos enquadrados na linguagem. Ao mesmo tempo, ela promove

uma pesquisa em seus usos da língua inglesa sobre as estradas e os desvios que irão viabilizar novas maneiras de pertencer a um lar íntimo, ainda que coletivo por meio do recurso à “memória”. Morrison elenca, dessa maneira, as perguntas que a interessam como artista: “How to be both free and situated; how to convert a racist house into a race-specific yet nonracist home? How to enunciate race while depriving it of its lethal clinging?” (Morrison, 1997, p. 5). A única alternativa que a autora enxerga diante dessas indagações é operar no íntimo da língua, a qual a autora se utiliza para produzir sua arte, uma intervenção efetiva nos sulcos da linguagem (Morrison, 1997, p. 8). Diante de instâncias nas quais uma língua, qualquer que seja, se paralisa e se fundamenta a partir de uma certa ignorância situada, de um determinado enquadramento racista, Morrison entende que resta convocar a escrita ficcional como cena de tensionamento poético da língua, um convite ao reencontro com a sua vitalidade dinâmica.

Ao longo do ensaio “Home”, no qual Morrison deixa explícita a ligação entre as metáforas centrais de sua escrita (“casa” e “lar”) e as suas respectivas manifestações em uma língua historicamente racializada, a autora nos permite entrever o processo de escrita do romance *Paradise* (1997). A janela que Morrison abre para sua escrita ficcional, aqui, é importante para frisarmos a distinção conceitual na qual insisto ao longo desta seção:

In my current project I want to see whether or not race-specific, race-free language is both possible and meaningful in narration. And I want to inhabit, walk around, a site clear of racist detritus; a place where race both matters and is rendered impotent; a place “already made for me but snug and wide open”. (Morrison, 1997, p. 9)

Em seu projeto, portanto, o objetivo de Morrison parece consistir em fazer da materialidade da raça no discurso e nas relações entre os sujeitos do romance uma característica integrada à vida social de suas personagens. Contudo, também está em seu escopo despir a língua inglesa do peso advindo de sua carga de sujeira e contaminação racista, capaz de engessar o sujeito que busca falar sobre si e sobre a comunidade a qual pertence por meio dessa mesma língua. Morrison encena, assim, a abertura dessa casa racializada a outras subjetividades que lá desejem construir sua morada.

É fundamental, para o raciocínio a seguir, pensarmos com Morrison a existência (já sugerida) de uma distinção entre um espaço que se quer habitar e um lar ao qual, de fato, se pode pertencer. Logo, faz-se necessário determinar algumas das implicações decorrentes de ambos os conceitos de modo que seja possível refinar o debate aqui proposto. Se pertencer está no âmbito de uma relação afetiva, capaz de crescer naturalmente a partir do convívio entre uma pessoa e sua comunidade, ou entre um grupo de pessoas e o lugar onde vivem, o habitar parece

emergir de outra instância, enquanto um verbo particularmente ligado ao “fazer”, ligado ao arquitetar de um espaço, como nos ensina o filósofo martinicano Malcom Ferdinand (Ferdinand, 2021, p. 51-52).

Sendo assim, as distâncias entre o habitar e o pertencer se tornam mais evidentes, mas também nos revelam a possibilidade da emergência desses modos distintos de relação com o espaço nos limites mesmos que os separam. Do habitar é possível nascer um sentimento de pertença, bem como da progressiva desintegração de nosso pertencer a um local ou à uma comunidade é possível passar a sentir que apenas habitamos ou ocupamos aquele espaço, sem manter vínculos com a sua geografia ou com as outras pessoas que nele também habitam. Seguindo essa distinção, Morrison irá reiterar e desdobrar as imagens que dão corpo ao nosso debate:

The overweening event of the modern world is not its technology; it is the mass movement of populations, beginning with the largest forcible transfer of people in the history of the world: slavery. The consequences of which transfer have determined all the wars following it as well as the current ones being waged on every continent. The contemporary world's work has become policing, forming policy regarding, and trying to administrate the perpetual movement of people. (...) Hunger for home is entombed among the central metaphors in the discourse on globalism, transnationalism, nationalism, the breakup of nations, and the fictions of sovereignty. Yet these dreams of Home are frequently raised themselves as the originating racial house that has defined them. When they are not raced, they are, as I suggested earlier, landscape, never inscape; utopia, never home. (Morrison, 1997, p. 10)

É nos termos desse fluxo global de populações que Morrison virá a pensar a “casa” e o “lar” como metáforas generativas na linguagem. Isso porque, como afirma no início da citação acima, ela compreende ser possível mapear um processo histórico paradigmático no que diz respeito a tal movimento de perda ou busca por um lar: o processo do qual resultou a escravização, isto é, o tráfico escravista. Arquitetado como empreendimento lucrativo pelas ditas civilizações europeias, o tráfico de corpos negros para fins de escravização nas Américas é, aqui, evidenciado por Morrison como catástrofe central para a narrativa da história do Ocidente. Na medida em que esse processo é resultado de um “fazer” colonial, ele pode ser considerado, em toda a sua singularidade avassaladora, um paradigma no discurso acerca de corpos não brancos capaz de pautá-los sob o enquadre e a partir da subordinação do sujeito à arquitetura da casa racializada. Primeiro, enquanto corpos capturados, pensando junto a Stephanie Camp, e, depois, enquanto corpos marcados pela violência étnica na enunciação do sujeito.

Não à toa, Malcom Ferdinand descreve esse evento paradigmático como a introdução de uma forma de “habitar colonial”, entendendo-o enquanto um modo de relação com o mundo, com a terra, com as vidas humanas e não humanas a partir do “fazer” inaugurado com a

colonização das Américas. Para fins de fundamentação do debate, Ferdinand determina três princípios indispensáveis a esse “habitar colonial”. Em primeiro lugar, trata-se de habitar “um espaço [que] é *geograficamente subordinado* a outro lugar, a outro espaço” (Ferdinand, 2021, p. 49). Já o segundo princípio diz respeito à “*exploração das terras e das naturezas dessas ilhas*” caribenhas, no exemplo paradigmático (Ferdinand, 2021, p. 49). Essa exploração figurou, historicamente, como a *expropriação* das terras dos povos originários nas Américas e cuja exploração com fins comerciais direcionava seus lucros para as metrópoles europeias. Por fim, o terceiro fundamento estaria enraizado na lógica do “*altericídio*, ou seja, a recusa da possibilidade de habitar a Terra na presença de um outro, de uma pessoa que seja diferente de um ‘eu’ por sua aparência, seu pertencimento ou suas crenças” (Ferdinand, 2021, p. 50).

Diante desses três fundamentos, a lógica do “habitar colonial” opera como um “fazer” determinante para a história dos movimentos em massa de populações, produzindo ecos com os fluxos migratórios em todo o mundo contemporâneo. Isso porque em ambos os casos a estrutura de relação entre os sujeitos envolvidos se dá a partir de uma “política do porão”, assim nomeada por Ferdinand em referência ao subterrâneo dos navios negreiros aprisionando corpos negros na costa do continente africano e transportando-os como carniça até as Américas coloniais. Sendo assim,

(...) a política do porão tem como finalidade primeira manter seres humanos fora do mundo. O escravizado colonial não é apenas aquele que é maltratado, que é juridicamente propriedade de outro ser humano e que não obtém salário por seu trabalho. O escravizado colonial é mantido numa relação de alienação com o mundo. A política do porão representa essa linha traçada através dos humanos que recusa a alguns as mesmas qualidades que confere a outros, que de imediato exclui alguns da dignidade de uma existência em que se compartilham uma cena, uma Terra, um mundo. (...) O escravizado Preto é aquele cuja qualidade de outro humano foi negada. *Aquele escravizado não é o outro, ele é o “fora”*. (...) essa escravidão colonial dos Pretos nas Américas consistia em *uma recusa do mundo como modo de relação*. (Ferdinand, 2021, p. 72-73, grifo do autor)

Na medida em que Ferdinand compreende a escravização dos negros africanos e o tráfico escravista enquanto paradigmas históricos do “habitar colonial”, ele procura nos mostrar como esses eventos ainda são capazes de revelar algo sobre as relações entre humanos e não humanos no mundo contemporâneo. A partir desse olhar, também passa a ser possível pensar o habitar da casa racializada em Morrison como um modo de relação com o espaço no qual a política do porão ainda se aplica, “recusando a alguns as mesmas qualidades [ou o mesmo senso de humanidade] que confere a outros”. Criando um paralelo com o fluxo de pessoas forçadamente transportadas pelo tráfico escravista, o espaço subterrâneo desse porão na casa racializada da contemporaneidade nos sugere a delimitação do habitar, bem como a restrição das possibilidades de pertencer aos locais para onde se dirigem as diferentes populações

migrantes saindo de países que sofrem as mazelas das guerras civis, dos desastres climáticos ou mesmo da segregação racial interna a um país como os Estados Unidos ao longo dos séculos XX e XXI.

Nesse sentido, a ficção de Morrison será território de encenação dos sujeitos cujas ideias do que viria a ser um lar terão de dialogar com um panorama histórico de captura, desumanização e, de modo a reunir ambos os aspectos anteriores, Outremização⁷³. Ou seja, é em sua ficção que Morrison nos mostrará como o olhar para o passado onde efetivamente se construiu esse Outro estrangeirizado, hostilizado e caracterizado pelo racismo a ele direcionado, se faz incontornável. É novamente Stephanie Camp quem nos ensina como

As raízes da escravidão como uma forma de cativeiro sobreviveram no século XIX. A escravização no Sul estadunidense significou alienação cultural, redução à categoria de propriedade, a ameaça sempre-presente de venda, a negação aos frutos do próprio trabalho, e a sujeição à força, ao poder e aos desejos de outro ser humano. Implicou o controle mais estrito da mobilidade física e social das pessoas escravizadas, como sugere alguns dos equipamentos mais ressonantes da instituição — algemas, correntes, passes, patrulhas de escravizados e cães de caça. (Camp, 2004, p. 12)⁷⁴

O caráter enclausurador da escravização no resgate histórico acima, contudo, é apenas uma das faces desse sistema. Toni Morrison buscou, em diversos momentos de sua trajetória intelectual, compreender a produção social da “raça” enquanto esforço adoecedor também dos próprios racistas, e encontrou na literatura respaldo para prosseguir com a investigação dessa ideia. Isso porque não é possível compreender plenamente a estrutura psicológica do escravismo estadunidense sem entender como a produção de um Outro sempre tem por contraparte a fabricação do Um. É dessa maneira que Morrison pode afirmar como “One purpose of scientific racism is to identify an outsider in order to define one’s self. Another possibility is to maintain (even enjoy) one’s own difference without contempt for the categorized difference of the Othered” (Morrison, 2017, p. 6). Ao narrar a cientificidade de seus argumentos acerca da racialização do negro escravizado, o discurso do cidadão branco estadunidense atrela a si verdades sociais cujas roupagens científicas a anexam à Ciência enquanto metanarrativa do século XIX.

Em uma elaboração mais longa sobre o tema, no conjunto de palestras proferidas na Universidade de Harvard nos anos 90 e publicadas sob o título *Playing in the Dark: Whiteness*

⁷³ Essa nomenclatura pode ser encontrada na tradução de Fernanda Abreu para o livro de Morrison. No original, a palavra utilizada pela autora é *Othering*.

⁷⁴ Original: “Slavery’s roots as a form of captivity lived in the nineteenth century. Enslavement in the American South meant cultural alienation, reduction to the status of property, the ever-present threat of sale, denial of the fruits of one’s labor, and subjugation to the force, power, and will of another human being. It entailed the strictest control of the physical and social mobility of enslaved people, as some of the institution’s most resonant accouterments — shackles, chains, passes, slave patrols, and hounds — suggest.”

and the Literary Imagination (1993), Morrison se pergunta sobre quais foram as bases elementares do discurso literário nacional no contexto estadunidense. Essa questão, desenvolvida ao longo de três ensaios cuja interconexão os acentua mutuamente, aparece logo no primeiro texto da coletânea, intitulado “Black Matters”:

How does literary utterance arrange itself when it tries to imagine an Africanist other? What are the signs, the codes, the literary strategies designed to accommodate this encounter? What does the inclusion of Africans and African-Americans do to and for the work? As a reader my assumption had always been that nothing “happens”: Africans and their descendants were not, in any sense that matters, *there*; and when they were there, they were decorative— displays of the agile writer’s technical expertise. I assumed that since the author was not black, the appearance of Africanist characters or narrative or idiom in a work could never be *about* anything other than the “normal”, unracialized, illusory white world that provided the fictional backdrop. Certainly no American text of the sort I am discussing was ever written *for* black people— no more than *Uncle Tom’s Cabin* was written for Uncle Tom to read and be persuaded by. (Morrison, 1993, p. 16-17, grifo da autora)

Na medida em que o pano de fundo ficcional desses livros é a universalidade do conceito de sujeito que parte do cidadão branco nos Estados Unidos, não iremos encontrar personagens negras elaboradas com a finalidade de abraçar criticamente a distância entre passado e futuro no país. Antes, iremos nos deparar com a romantização das narrativas de ex-escravizados, ou de um passado idílico nas plantações, tal como já nos descreveu Henry Louis Gates Jr. quando afirma que a reprodução de estereótipos do negro evidencia “ um estado crônico de dependência infantilizada, encadeadas na vitalidade contínua dos mitos sobre o Velho Negro cuja devoção, trabalho, e lealdade sustentavam o Velho Sul” (GATES JR., 2021, p. 91). Morrison vai ainda mais longe ao afirmar como

As a writer reading, I came to realize the obvious: the subject of the dream is the dreamer. The fabrication of the Africanist persona is reflexive; an extraordinary meditation on the self; a powerful exploration of the fears and desires that reside in the writerly conscious. It is an astonishing revelation of longing, of terror, of perplexity, of shame, of magnanimity. It requires hard work *not* to see this. (Morrison, 1993, p. 17, grifo da autora)

A reflexividade dessas personagens “Outremizadas”, estrangeiras, é uma característica que faz da literatura uma espécie de casa abrigando os conflitos internos de quem a escreve. Pressupostos, preconceitos e privilégios participam em uma sopa de linguagem densa em suas movimentações psicossociais. Com o que se preencheu essa folha em branco da “escuridão” (*blank darkness* — Morrison, 1993, p. 38) na literatura estadunidense? Para onde um olhar crítico sobre essas representações poderá, afinal, nos conduzir?

The concept of freedom did not emerge in a vacuum. Nothing highlighted freedom — if it did not in fact create it — like slavery. Black slavery enriched the country’s creative possibilities. For in that construction of blackness *and* enslavement could be found not only the not-free, but also, with the

dramatic polarity created by skin color, the projection of the not-me. The result was a playground for the imagination. What rose up out of collective needs to allay internal fears and to rationalize external exploitation was an American Africanism — a fabricated brew of darkness, otherness, alarm, and desire that is uniquely American. (Morrison, 1993, p. 38)

Nos romances de Morrison, esse processo que, junto à tradução de Fernanda Abreu⁷⁵, estamos chamando de Outremização com sua contraparte psicológica não só na pessoa desumanizada por conta de sua cor, mas também naquele que a desumaniza, encontrará figuração em um uso da língua interessado em investigar questões como:

What is race (other than genetic imagination) and why does it matter? Once its parameters are known, defined (if at all possible), what behavior does it demand/encourage? Race is the classification of a species, and we are the human race, period. Then what is this other thing—the hostility, the social racism, the Othering? What is the nature of Othering’s comfort, its allure, its power (social, psychological, or economical)? Is it the thrill of belonging— which implies being part of something bigger than one’s solo self, and therefore stronger? My initial view leans toward the social/psychological need for a “stranger,” an Other in order to define the estranged self (the crowd seeker is always the lonely one). (Morrison, 2017, p.15-16)

A escrita de Morrison, assim, opta por destacar narrativas envoltas por esse panorama de figuras e eventos centrais à modernidade democrático-escravista. Isso ocorre de modo a enveredar as histórias ali contadas por um trabalho de rememoração criativa das lembranças coletivas de comunidades negras ocultadas e deixadas para perecer nos escombros da história de seu país. A forma literária do romance, nesse sentido, uma vez apropriada pelo povo negro dos Estados Unidos, pode ser articulada como instrumento dessa rememoração atuando sobre uma ancestralidade sufocada, esmagada e triturada pela linguagem da historiografia hegemônica. A própria Morrison já argumentava que, depois da música, o romance parece se encontrar na esteira de uma tradição de narrativas sobre o país a qual precisa ser disputada na esfera da linguagem. O romance, assim, passa a ser uma forma artística, de maneira geral, muito apropriada para rememorar, isto é, para fabricar a viabilidade de cultivar a ideia de um lar.

3.2 Sobre escrever *Beloved*: As casas da escravização e seus lares subterrâneos

No capítulo “Narrar o outro” de seu livro *The Origin Of Others* (2017), Morrison reflete sobre o processo de composição do já mencionado romance *Beloved*. Ela lembra de como,

⁷⁵ Ver MORRISON, Toni. *A Origem dos Outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ainda trabalhando como editora para a Random House, pensou na elaboração do livro *The Black Book*, coletânea de produções culturais e registros históricos, formando uma compilação artística de autoria negra nos Estados Unidos. Durante esse processo de pesquisa do material para o livro, ela se deparou com o artigo de jornal “... ‘A Visit to the Slave Mother Who Killed Her Child.’ It was published in the February 12, 1856, issue of the *American Baptist*, by Reverend P. S. Bassett, from the Fairmount Theological Seminary in Cincinnati, Ohio, who made it his duty to worship with prisoners” (Morrison, 2017, p. 106-107). A notícia narrava um pouco do encontro entre o reverendo e Margaret Garner, mãe de quatro filhos, cuja fuga de uma *plantation* no Kentucky acabou em um confronto com a possibilidade de ser recapturada pela polícia e por caçadores de escravos que a perseguiram, ameaçando levar ela e suas crianças de volta ao regime de brutalidade cotidiana do trabalho escravo. Diante dessa situação, Garner decide acabar com a vida de seus filhos, dando com uma pá na cabeça de dois deles, degolando a terceira e tentando matar a quarta antes da intervenção dos escravistas.

The outcome of the actual trial I knew: the slave mother was in effect judged to have no legal responsibility for the killing of her child (if found responsible, she would have been condemned to death), as a Federal District Court judge stepped in to rule that the Fugitive Slave Act must take precedence. Margaret Garner was therefore under the law a piece of property, as were her offspring—who in no way belonged to her—because they were stock that could be—and regularly were—sold. Which is to say Garner was finally judged not human with human responsibilities, such as motherhood, but as an animal to be sold like cattle. In any case, she was doomed: to early death as a killer or slow death as a brutalized slave. (Morrison, 2017, p. 90-91)

Legislada como uma propriedade, Garner foi vista pelo sistema judiciário estadunidense como um bem a ser devolvido. Essa interpretação legal partiu do *Fugitive Slave Act*, de 1850, que outorgava a todas as autoridades, bem como aos cidadãos brancos país afora, recapturar ex-escravizados fugidos das *plantation* localizadas em territórios nos quais a escravização era legalizada. Ao se deparar com essa conjuntura histórica aliada à história pessoal de Garner, Morrison parece ter percebido as amarras que teria em sua escrita caso se propusesse a retratar o evento enquanto dado factual, mascarando-o sob o véu da objetividade. Esse olhar atento frente à biografia de Margaret Garner a fez se interessar no caso para além de sua judicialidade. Isto é, Morrison voltou-se para a humanidade de Garner, apagada sob a voz de autoridade permanentemente guiando os leitores por cada notícia, movendo os seus olhares hipnotizados para cima e para baixo, sem nunca deixar que desviassem a atenção da página do jornal e vissem a realidade daquela vida humana. Só restava a Morrison enveredar pelos caminhos da ficção, investigando por si mesma de que forma o romance, a narrativa, poderiam ajudar a revelar Garner em toda sua humanidade:

Narrative fiction provides a controlled wilderness, an opportunity to be and to become the Other. The stranger. With sympathy, clarity, and the risk of self-examination. In

this iteration, for me the author, Beloved the girl, the haunter, is the ultimate Other. Clamoring, forever clamoring for a kiss. (Morrison, 2017, p. 91)

A menina Amada [Beloved], aqui, é a mesma que na passagem de abertura do romance *Beloved* fica caracterizada antes pelo seu veneno, vinculado às paredes da casa 124 em Bluestone Road, do que pelo seu caráter autoinvestigativo junto às personagens que ali habitam. Esse último aspecto irá se desdobrar conforme a narrativa avança, de modo que a própria casa aos poucos deixa de ser somente o retrato da dor do luto, assombrada pelo fantasma da pequena bebê degolada pela mãe, para se tornar o cenário de um gesto coletivo capaz de promover alguma ideia de um lar para aquelas pessoas. Um dos primeiros passos nesse processo de autoinvestigação familiar aparece logo no início do livro, em uma conversa entre Sethe e sua sogra, Baby Suggs:

Not only did she have to live out her years in a house palsied by the baby's fury at having its throat cut, but those ten minutes she spent pressed up against dawn-colored stone studded with star chips, her knees wide open as the grave, were longer than life, more alive, more pulsating than the baby blood that soaked her fingers like oil. "We could move," she suggested once to her mother-in-law. "What'd be the point?"! asked Baby Suggs. "Not a house in the country ain't packed to its rafters with some dead Negro's grief. We lucky this ghost is a baby. My husband's spirit was to come back in here? or yours? Don't talk to me. You lucky. You got three left." (Morrison, 1987, p. 5)

A violência sexual rememorada por Sethe, uma mulher negra em fuga no contexto da morte de sua filha, é uma violência paralela à dor causada pelas assombrações atreladas à casa pela fúria do fantasma de Beloved. A contraparte oferecida pela sogra de Sethe não é um afago, muito menos um alento concreto. Em um contexto estadunidense no qual as opressões de raça não estão nada próximas de deixar de existir, ainda que a escravidão tenha sido abolida, Baby Suggs é o princípio da realidade para Sethe. Como nos ensina a filósofa Patricia Hill Collins em *Pensamento Feminista Negro* (1990),

Nesse sistema em que o controle da propriedade é fundamental, as mulheres africanas escravizadas eram mercadorias valiosas. Os proprietários de pessoas escravizadas controlavam o trabalho das mulheres negras e transformavam seus corpos em mercadoria, na forma de unidades de capital. Além disso, a fecundidade das mulheres negras gerava as crianças que acabariam por aumentar os bens de propriedade e a força de trabalho à disposição do senhor. (Collins, 2019, p. 118)

Essa correlação econômica entre mão de obra escravizada e controle reprodutivo das mulheres negras nos oferece, inclusive, um outro tipo de *insight* acerca da passagem anterior. Isso porque a materialidade do luto por sua filha, no caso de Sethe, deve ser dimensionada e ponderada frente à constatação afirmativa das outras três vidas que não lhe foram confiscadas pelos meandros brutais da ideologia escravista. Para além disso, quando observamos Sethe, no início deste capítulo, nomeando *Sweet Home* como uma espécie de lar — jamais ideal, mas definitivamente memorável em sua vida — podemos tentar encontrar um sentido oculto em

suas palavras junto a outra passagem de Collins, na qual ela afirma como

Para aumentar a reprodução das mulheres negras, utilizavam-se técnicas como atribuir às mulheres grávidas cargas de trabalho mais leves, dar-lhes mais assistência e comida e recompensar as mais fecundas. Também se tomavam medidas punitivas. Mulheres inférteis eram muitas vezes tratadas “como porcas improdutivas e passadas de um comprador desavisado para outro”.

A relativa segurança que muitas vezes acompanhava a maternidade servia para reforçar sua importância. Para as mulheres negras escravizadas, ter filhos era uma forma de passar um período maior em determinado lugar e manter relacionamentos mais duradouros com maridos, familiares e amigos. Dada a curta expectativa de vida das escravas (33,6 anos) e as altas taxas de mortalidade das crianças negras (de 1850 a 1860, menos de duas em cada três crianças negras sobreviviam até os 10 anos), a capacidade das mulheres escravizadas de ter várias crianças saudáveis era muitas vezes o elemento decisivo para a duração e estabilidade dos casamentos entre escravizados. (Collins, 2019, p. 119)

Existe um princípio de estabilidade garantido por essa lógica preponderante nas fazendas escravistas, no qual o controle da reprodução das mulheres negras estava diretamente aliado à fabricação provisória da ideia de um lar. O sentimento de pertencer a uma fazenda do Kentucky, como é o caso de Sethe em *Beloved*, parece advir historicamente dessa equação de estabilidade em um contexto social no qual ser uma pessoa negra era, para todos os efeitos, ser uma propriedade cambiável quando assim aprouvesse os senhores.

Por um lado, a mulher escravizada podia compreender que aquele mundo a enxergava como um bem móvel, mas, por outro, também podia perceber que, enquanto reprodutora de filhos e filhas com corpos geneticamente semelhantes ao seu, garantiria a manutenção da mão de obra escravizada dentro das cercanias da fazenda. O casamento de Sethe com Halle, ainda em *Sweet Home*, é um bom exemplo de como essas estratégias de controle reprodutivo frente aos senhores podem adotar um caráter positivo de sociabilidade. O casal não apenas concebe quatro filhos, como também desenvolve uma relação de respeito mútuo e aparente parceria frente aos horrores da escravidão no seu entorno. “Halle was more like a brother than a husband. His care suggested a family relationship rather than a man's laying claim” (Morrison, 1987, p. 25). No entanto, afirmar que Sethe e outras mulheres escravizadas tiravam vantagem do sistema escravista por se casarem e se reproduzirem, implicando assim uma posição de poder perante seus senhores seria, no mínimo, leviano. Da mesma forma, afirmar que a relação de Sethe e Halle escapou ilesa do contexto com o qual eles foram forçados a conviver já seria enveredar para a alienação.

Durante a fuga orquestrada pelo casal junto a outros escravizados da fazenda, Halle é deixado para trás. Sethe consegue mandar três de suas crianças por trem, para escaparem junto de outros fugitivos. Sethe, no entanto, só consegue escapar depois de ser punida com uma série de chibatadas e de ser estuprada pelos capatazes do então administrador da *plantation*,

schoolteacher. Traumatizada com os eventos, Sethe foge ainda grávida da bebê que viria a ser Beloved. Acontece que há outro elemento histórico indispensável para pensarmos a maternidade de Sethe, uma vez que não podemos reduzir essa função social, no caso das mulheres negras escravizadas nos Estados Unidos, a uma ocupação individual e doméstica:

Ao negar às mulheres africanas escravizadas o casamento, a cidadania e até mesmo a humanidade, a escravidão impediu o reconhecimento social da maternidade como ocupação exercida no lar de forma privada. Arranjos comunitários de cuidados infantis substituíram os cuidados maternos individualizados – umas poucas mulheres eram responsáveis por cuidar das crianças que ainda eram pequenas demais para o trabalho, e as mulheres, como grupo, sentiam-se responsáveis pelos filhos umas das outras. (Collins, 2019, p. 117)

Os arranjos comunitários assim mencionados são parte do lastro histórico da ficcionalização de uma vizinhança como aquela de Baby Suggs em Ohio, a qual recebe Sethe e suas crianças, ao menos em um primeiro momento, de braços abertos. Morrison afirma como, durante o processo de transposição da narrativa para o texto que viria a se tornar *Beloved*, “. I wanted to rely fully on my own imagination. My principal interest was in trying to fathom the mother-in-law’s inability to condemn her daughter-in-law for murder” (Morrison, 2017, p. 82). Baby Suggs não quer que Sethe tranque seu passado no porão e jogue a chave fora, justamente porque ela sabe que esse passado sempre retorna — de uma forma ou de outra. Por isso é importante reafirmar que a escravização não deixou de ter existido só porque o período da Reconstrução (1861— 1900) efetivamente alavancou um momento mais progressista para a população negra.

Em outro de seus livros, Henry Louis Gates Jr. nos ensina como “durante a Reconstrução, aproximadamente dois mil homens negros ocuparam cargos públicos nos níveis federal, estadual e local, incluindo pelo menos 243 ministros” (Gates Jr., 2022, p. 92)⁷⁶. Pensando essa nova maneira das pessoas negras habitarem a geografia dos Estados Unidos depois de 1865, após a abolição e frente à proposta de Reconstrução, as casas erguidas por essas comunidades terão como liga, inevitavelmente, um luto coletivo pelas vidas negras que morreram para que Sethe ou qualquer outro ex-escravizado pudesse ter um lugar onde morar, ter um lugar para chamar de seu. Ocorre ainda que esse luto por vezes transborda para o discurso de rememoração do passado, mas muitas vezes é confiscado de modo a deixar entrever apenas um olhar romântico para as relações ali existentes. É nesse sentido que a tradição da *plantation literature* interfere na cartografia literária dos Estados Unidos, bem como nos discursos a serem confrontados quando estamos tentando dar conta desse passado nacional:

⁷⁶ Original: “During Reconstruction, approximately two thousand Black men held public office at the federal, state, and local levels, including at least 243 ministers.”

Em sua ficção, os autores que comercializavam este modo de representação [*i.e. plantation literature*] retratavam os negros de uma forma muito semelhante a que faziam os que circulavam na pseudociência (e mais tarde na “arte Sambo”) — infantis, facilmente conduzidos, insensíveis, mas perigosamente brutais — a diferença sendo que esses escritores “permitiam” que ex-escravizados falassem ostensivamente em suas “próprias vozes”, ou, para ser mais exato, na imitação ventríloqua de suas vozes negras pelo autor branco, empregando dialeto para ilustrar baixo intelecto aliado à alta devoção. Esses escritores argumentavam que estavam comunicando aos seus leitores o que as “verdadeiras” pessoas negras — o Velho Negro, o Negro da *plantation* — realmente pensavam, e não o que aventureiros políticos e agitadores negros *queriam* que as pessoas negras pensassem. (Gates Jr., 2021, p. 91, grifo do autor)⁷⁷

Essa série de estereótipos veiculados às pessoas negras pela *plantation literature* borra o processo de rememoração crítica e criativa frente ao violento passado escravista no país. Isso porque, durante o período da Reconstrução, essas pessoas estão passando por um momento crucial de reivindicação legal da prerrogativa de se anunciarem enquanto sujeitos de direitos. Observar a escravização estadunidense pelos olhos da *plantation literature* consiste em esconder ao invés de revelar as feridas abertas na subjetividade das pessoas negras. Isso acaba impedindo ou, ao menos, borrando um gesto característico da escrita ficcional — isto é, o desencobrir de lares possíveis no íntimo de uma língua que é também veículo e corpo de discursos alienantes.

A conversa de Baby Suggs e Sethe citada acima é, nesse sentido, apenas um dos recursos da imaginação de Morrison para buscar a “verdade mítica” sobre Garner, personagem cuja própria biografia foi escrita de maneira enviesada pelos jornais que chegaram a contar sua história naquele tempo. É uma a experiência de ler a notícia do assassinato de uma bebê por sua mãe, sendo essa última taxada de louca tal qual Medeia, e outra a experiência de ler a história de uma mulher negra, ex-escravizada, que se viu forçada a tirar a vida de uma de suas filhas para que ela não fosse obrigada a passar pelas mesmas brutalidades que sua mãe passara naquela fazenda do Kentucky. Essas diferenças também estão associadas ao romance enquanto forma literária capaz de abarcar a dimensão coletiva, ao mesmo tempo no qual dá conta da esfera individual de uma vida humana:

It occurred to me that the questions about community and individuality were certainly inherent in that incident as I imagined it. When you are the community, when you are your children, when that is your individuality, there is no division... Margaret Garner didn't do what Medea did and kill her children because of some guy. It was for me this classic example of a person determined to be responsible. (Morrison *apud* Gilroy,

⁷⁷ Original: “In their fiction [*i.e. plantation literature*], the authors who traded in this mode of representation depicted black people in much the same way that those trafficking in pseudoscience (and later “Sambo art”) did — infantile, easily led, insensate, yet dangerously brutal — the difference being that these writers “allowed” former slaves to speak ostensibly in their “own voices”, or, more accurately, in the white author’s ventriloquist mimicry of their black voices, employing dialect to illustrate low intellect coupled with high devotion. These writers argued that they were conveying to their readers what “real” clark people — the Old Negro, the plantation Negro — really thought, and not what carpetbaggers and black agitators *wanted* black people to think.”

1993, p. 177)

A discussão anterior sobre rememoração criativa cai como uma luva neste momento, pois se trata de observarmos Morrison jogando quaisquer ferramentas literárias interessadas em promover a romantização da escravidão nos Estados Unidos para escanteio. Muito antes de romantizar a vida de Sethe ao longo da narrativa de *Beloved*, Morrison traz ao centro de sua encenação uma sociedade ainda muito pautada pela estrutura de relações oriunda de seu recente passado escravocrata. Por isso, a maneira como as ligações familiares (dentro de sua casa assombrada) e depois as relações comunitárias (na vizinhança em Ohio durante a Reconstrução) serão as formas mais potentes de rememorar a humanidade de Sethe (e paralelamente a de Garner) em um livro cuja verdade sobre a personagem não reside na exatidão e objetividade dos fatos históricos narrados, mas sim no envolvimento afetivo da autora com uma mãe “decidida a ser responsável”.

De maneira peculiar, esse raciocínio nos remete a um ensaio de outra companheira nesta tese, Ursula K. Le Guin, intitulado “Where Do You Get Your Ideas From?” (1989). Ao longo do texto a autora reconhece que

Experience is where the ideas come from. But a story isn't a mirror of what happened. Fiction is experience translated by, transformed by, transfigured by the imagination. Truth includes but is not coextensive with fact. Truth in art is not imitation, but reincarnation.

In a factual history or memoir, the raw materials are not only selected and shaped but fused, composted, recombined, reworked, reconfigured, reborn, and at the same time allowed to find their own forms and shapes, which may be only indirectly related to rational thinking. The whole thing may end up looking like pure invention. A girl chained to a rock as a sacrifice to a monster. A mad captain and a white whale. A ring that confers absolute power. A dragon.

But there's no such thing as pure invention. It all starts with experience. Invention is recombination. We can work only with what we have. There are monsters and leviathans and chimeras in the human mind; they are psychic facts. Dragons are one of the truths about us. We have no other way of expressing that particular truth about us. People who deny the existence of dragons are often eaten by dragons. From within. (Le Guin, 2004, p. 268-269)

Segundo Le Guin, portanto, — ecoando palavras que já encontramos em Woolf — a verdade na ficção, ainda que inclua o fato, o dado histórico, não é sinônimo deste. Isso porque, ao pensarmos sobre a escrita ficcional, podemos afirmar que a figuração da experiência nesses textos estará sempre atrelada a uma tradução, transformação ou transfiguração mediada pela imaginação de quem escreve. Na medida em que essa transposição da experiência encontra imagens, sons, cenas e personagens capazes de figurar no discurso ficcional enquanto alianças verdadeiras no conjunto de afetos mobilizados por essa experiência, a escritora torna-se leitora da vida que lhe é mais próxima, mas também da vida que lhe é estranha e, em certa medida, estrangeira.

Nesse sentido, poderíamos recorrer à obra *Estrangeiros para nós mesmos* (1988), da filósofa Julia Kristeva, para pensar as maneiras como interpretamos e convivemos com o estrangeiro em nosso cotidiano social e discursivo. Não é de surpreender que Kristeva recorra aos sujeitos habitando a margem do convívio, e portanto enunciando a si mesmos à margem da linguagem enquadrada na norma. O impulso inicial da autora é propor que a maneira como percebemos e concebemos o Outro nos informa acerca da própria formação do Eu enquanto sujeito no discurso. Isto é, ela entende que o conceito de estrangeiro “começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (Kristeva, 2014, p. 9). Reconhecer a si e ao outro enquanto sujeitos distintos é parte da questão; agora, caracterizar a ambos a partir de nossas respectivas diferenças apenas para depois nos conceber enquanto estrangeiros frente aos nossos pares na sociedade parece ser o movimento definitivo do livro de Kristeva. Só se constroi o Eu por meio das diferenças assim reconhecidas no Outro. Em outras palavras, retornando ao capítulo inicial desta tese,

Whose house is this?
Whose night keeps out the light
In here?
Say, who owns this house?
It's not mine.
I dreamed another, sweeter, brighter,
With a view of lakes crossed in painted boats;
Of fields wide as arms open for me.
This house is strange.
Its shadows lie.
Say, tell me, why does its lock fit my key? (Morrison, 2013, p. x)

Estrangeiros para nós mesmos. Estrangeiros em nossas próprias casas. Descobrimos fechaduras às quais nem sabíamos que seria possível caber de tal ou qual maneira. Interessados em descobrir se habitamos um espaço concreto ou se moramos nos onze versos do poema acima... Nesse sentido, a tal “selva controlada” da ficção, teorizada por Morrison como espaço ideal para encenar o Outro, surge em *Beloved* como terreno de autoinvestigação sobre o passado coletivo dos Estados Unidos, bem como enquanto gesto de investimento na individualidade de uma personagem que deseja, desesperadamente, não ser devorada por seus dragões interiores. É assim que o número 124 da Bluestone Road figura, na medida em que a casa e o fantasma de *Beloved* se combinam no decorrer do livro de Morrison, como uma personagem articuladora de outras personagens em suas respectivas jornadas de autoinvestigação. Essa casa é, dessa maneira, um terreno fértil onde as personagens tentam plantar perguntas umas às outras, respondendo à casa como quem suspeita ser capaz de ali descobrir um lar:

So Sethe and the girl Denver did what they could, and what the house permitted, for her. Together they waged a perfunctory battle against the outrageous behavior of that place; against turned-over slop jars, smacks on the behind, and gusts of sour air. For they understood the source of the outrage as well as they knew the source of light. (Morrison, 1987, p. 4)

Na passagem acima fica claro que essa casa também é, logo de início, um campo de batalha. Enquanto tal, a casa articula mãe e filha como aliadas frente a uma fantasma capaz de virar a mobília de cabeça para baixo, assombrando a família incessantemente. No entanto, como já vimos, as duas não partilham da mesma ideia do que deveria ser chamado de lar. Sethe vê em *Sweet Home*, onde fora escravizada, a memória atordoante de um lar sem contornos, mas cujo retorno se dá também pela falta de outra alternativa capaz de suprir a categoria do pertencimento. Já Denver, sua filha, se aproxima de sua moradia como quem se aproxima de um parente debilitado:

Shivering, Denver approached the house, regarding it, as she always did, as a person rather than a structure. A person that wept, sighed, trembled and fell into fits. Her steps and her gaze were the cautious ones of a child approaching a nervous idle relative (someone dependent but proud). A breastplate for darkness hid all the windows except one. Its dim flow came from Baby Suggs' room. (Morrison, 1987, p. 29)

Denver é uma das personagens que reconhece, no aterrorizante comportamento do fantasma de sua irmã — cujas assombrações muitas vezes se materializam por meio da casa —, muito mais do que uma estrutura genérica de sofrimento. O interesse de Denver na casa é o interesse íntimo de alguém que busca apaziguar as dores de uma pessoa próxima em sofrimento. É Denver quem percebe guardar alguma relação de parentesco com aquela casa; um parentesco torto, incompleto na maneira como lhe foi narrado, mas sempre presente — quase inevitável.

Já a nossa percepção do número 124 da Bluestone Road enquanto articuladora dessas personagens cujas ideias de um lar conflitam em tantos aspectos, acaba sendo manipulada pelas cenas que oferecem uma maneira alternativa de se relacionar com o lugar. É o caso das memórias de Baby Suggs, sogra de Sethe, ao ser retratada em sua relação harmoniosa com aquela casa no passado, sendo talvez capaz de ali mesmo ter reconhecido um lar para chamar de seu.

Before 124 and everybody in it had closed down, veiled over and shut away; before it had become the plaything of spirits and the home of the chafed, 124 had been a cheerful, buzzing house where Baby Suggs, holy, loved, cautioned, fed, chastised and soothed. (...) It was in front of *that* 124 that Sethe climbed off a wagon, her newborn tied to her chest, and felt for the first time the wide arms of her mother-in-law, who had made it to Cincinnati. (...) Accepting no title of honor before her name, but allowing a small caress after it, [Baby Suggs] became an unchurched preacher, one who visited pulpits and opened her great heart to those who could use it. In winter and fall she carried it to AME's and Baptists, Holinesses and Sanctifieds, the Church

of the Redeemer and the Redeemed. Uncalled, unrobed, unanointed, she let her great heart beat in their presence. When warm weather came, Baby Suggs, holy, followed by every black man, woman and child who could make it through, took her great heart to the Clearing—a wide-open place cut deep in the woods nobody knew for what at the end of a path known only to deer and whoever cleared the land in the first place. In the heat of every Saturday afternoon, she sat in the clearing while the people waited among the trees. (Morrison, 1987, p. 86-87, grifo da autora)

Nesse trecho, a evocação do elo entre a casa e Baby Suggs é encadeada na relação entre a espiritualidade dessa *unchurched preacher* e a sua vocação para o púlpito em meio à comunidade. Esse encadeamento entre passado e presente torna-se um passo importante na autoinvestigação de Sethe e Denver junto à casa e sua contraparte fantasmagórica. Ao buscar formas de narrar a casa, buscando formas de narrar Beloved em sua dimensão familiar, tanto Sethe como Denver, mas em especial essa última, retomam Baby Suggs enquanto personagem central na reivindicação da ideia de um lar no seio daquela família triturada pela escravidão. Essa forma de pensar Baby Suggs também resultará em uma maneira de conferir à espiritualidade por ela veiculada um papel importante no gesto coletivo ao final do romance, oferecido comunitariamente pelas mulheres da vizinhança ao notarem a degradação da casa 124 da Bluestone Road e dos seus moradores, convivendo junto ao fantasma de Beloved em sua forma corpórea. Não à toa, quando Henry Louis Gates Jr. nos ensina sobre o período seguinte à Reconstrução nos Estados Unidos, ele afirma que

(...) estado após estado da antiga Confederação, os afro-americanos foram privados do direito de voto e abandonados pelo Congresso e pelo Supremo Tribunal. Eles foram deixados para seguirem seu próprio caminho em um mundo segregado. Em seu momento mais sombrio, eles recuaram para o espaço seguro que sempre os ajudou a sobreviver à opressão: a igreja. (Gates Jr., 2022, p. 95)⁷⁸

Esse gesto posterior à abolição e à prosperidade da Reconstrução tem suas raízes profundas ainda durante o período da escravidão, enquanto a sociedade operava como uma máquina de moer gente negra e pobre mediante o trabalho nas *plantations*. Afinal, foi nesse momento que as populações negras imersas no supremacismo branco temente a Deus do Sul dos Estados Unidos buscaram por fios de esperança na convivência oferecida pelas casas de pregação. No contexto histórico dessas pessoas negras, uma outra acepção se torna possível para a metáfora da qual tanto nos ocupamos nestas páginas — a igreja enquanto lugar de congregação comunitária, a igreja enquanto morada, a igreja como a ideia de um lar. Segundo a historiadora Mary Rivers Legree, em conversa com Gates Jr.,

⁷⁸ Original: “(...) in state after state of the former Confederacy, African Americans were stripped of voting rights and abandoned by Congress and the Supreme Court. They were left to make their own way in a segregated world. In their darkest hour, they retreated to the safe space that had always helped them survive oppression: the church.”

“Durante a escravidão, você não podia descer a rua e visitar outra pessoa. Reunindo-se [nas casas de pregação], as pessoas não apenas oravam, mas depois que o culto terminava, elas podiam conversar umas com as outras sobre quem poderia ter tido um bebê ali na rua, quem poderia ter morrido, quem foi vendido. E ainda mais, era um lugar de transição das casas de louvor para uma grande igreja a qual, agora, elas tinham conseguido construir.” (Legree *apud* Gates Jr., 2022, p. 43)⁷⁹

Essa nova igreja, maior em tamanho e em possibilidades de convívio, adoração e comunalidade, viria a consolidar as primeiras instituições oficiais da Igreja Negra [*Black Church*] nos Estados Unidos. Apesar dessa ideia guarda-chuva partir das práticas de uma igreja evangélica branca, o número de pessoas negras que passaram a manifestar sua fé e se reunir em torno dessas igrejas só cresceu com o passar dos anos no século XIX. A Igreja Negra é, afinal, uma instituição com múltiplas facetas e uma longa história de assimilação cultural, lutas abolicionistas e em prol dos direitos civis, contradições internas e, acima de tudo, de esperança para as comunidades negras do Sul ao Norte do país.

Para dar apenas um exemplo histórico desse desenvolvimento, no início do século XIX, durante o processo que ficou conhecido como o Segundo Grande Despertar, a Igreja Metodista foi uma das organizações a se posicionarem de maneira contrária à escravização e, dessa forma, conseguiu atrair um grande número de fiéis negros para suas congregações (Gates Jr. 2022, p. 46). Assim, as lideranças espirituais passaram a ocupar, pouco a pouco, posições de destaque entre as autoridades intelectuais das comunidades negras do Sul.

O livro de Gates Jr., *The Black Church: This is Our Story, This is Our Song* (2021), é organizado a partir de referências acadêmicas das áreas da historiografia, teologia e filosofia, bem como a partir de conversas e entrevistas analisando o discurso de pregadores e pregadoras país afora. Em conversa com o professor de história do Rochester Institute for Technology, Richard Newman, Gates Jr. debate uma importante figura na história da Igreja Metodista Episcopal Africana (*African Methodist Episcopal Church*, AME) — o reverendo Richard Allen, ex-escravizado que trabalhou exaustivamente para conseguir comprar a sua liberdade e, mais tarde, tornou-se um pregador importante na Filadélfia: “Para Richard Allen,” diz Newman, “a Igreja Negra é uma igreja de liberdade. É um veículo para a luta pelos direitos civis. É uma companhia. Então, nesse sentido, é mais do que uma denominação ou uma comunidade de fiéis. É uma forma de enxergar o mundo” (Gates Jr., 2022, p. 49)⁸⁰.

⁷⁹ Original: “In slavery, you couldn’t go down the road and visit anyone. Gathering [in the preach houses], they not only prayed, but after the services were over, they could talk to each other about who might have had a baby up the road, who might have died, who was sold. And finally, it was a place of transition from the praise house into now a big church that they were able to build.”

⁸⁰ Original: “‘For Richard Allen,’ Newman says, ‘the Black Church is a freedom church. It’s a vehicle for the civil rights struggle. It’s a fellowship. So in that sense, it’s more than a denomination or a community of worshippers. It’s a way of looking at the world’”

Parte do interesse de Gates Jr. em Allen está na sua relação com um momento chave da história da AME, no qual as mulheres não podiam subir ao púlpito e pregar tal qual os homens por uma proibição interna à instituição. O preconceito e a opressão de gênero residem, no contexto da Igreja Negra, em uma chave de enunciação ambígua, pois ela consegue sustentar essa desigualdade ao mesmo tempo no qual a instituição se posiciona contrária às opressões de raça contaminando a mentalidade ainda profundamente escravocrata de alguns dos fieis e da sociedade em geral.

Essas reflexões surgem no livro de Gates Jr. a partir do depoimento da historiadora Martha S. Jones, o qual nos leva a Jarena Lee, uma mulher negra que havia sido rejeitada pelo próprio Allen enquanto potencial candidata ao púlpito, mas percebia em si mesma a vocação para pregar. Foi só após escutar Lee tomando a palavra de um homem cujo sermão era “preguiçoso demais” (Lee *apud* Gates Jr., 2022, p. 50) e oferecendo um sermão de improviso com base apenas em sua fé que Allen se convenceu de sua vocação para o púlpito e lhe consagrou, em 1819, a primeira mulher a comandar uma congregação da Igreja Metodista Episcopal Africana.

Essa breve digressão foi necessária para contextualizar a importância daquela memória sobre o passado de Baby Suggs na vizinhança ao redor da Bluestone Road. Ela foi uma pessoa que, enquanto mulher negra, ocupou o papel de *unchurched preacher*, congregadora dos habitantes negros locais em função de sua oratória e capacidade de comunicação de uma espiritualidade comum. Unindo a casa espiritual à casa habitacional, isto é, juntando a religiosidade da vizinhança com a individualidade de quem não acredita ser capaz de esquecer a vida sob a tutela da escravização, obtemos Baby Suggs, uma mulher capaz de um dia ter estado em harmonia com seu pequeno mundo no número 124 da Bluestone Road. Para outras personagens, ainda é difícil nutrir sentimentos reconfortantes frente à posse de uma casa própria. Já para Baby Suggs, vislumbrada em seu passado antes da morte da bebê, a harmonia impera entre a moradora e a moradia. O número 124 da Bluestone Road é, com efeito, o seu lar. Sob o impulso da rememoração dessa ideia de um lar, as mulheres se reúnem em volta da casa de Sethe e Denver, a pedido desta última, para performar um gesto que não é, necessariamente, acalentador, mas sim, definitivamente, comunitário.

Isto posto, no momento em que Denver as conclama à ação, pedindo ajuda a empregada doméstica Janey, que a reconhece como parente de Baby Suggs, as vizinhas reparam que algo está errado com Sethe para além de suas fofocas. Elas logo percebem suas feições esvaecidas e buscam então agir contra o terreno da casa, contra a assombração materializada em Beloved, a mulher adulta que, de repente, passara a morar com Sethe e Denver alguns meses antes. O

gesto delas remete, acima de tudo, à memória de Baby Suggs na Clareira [Clearing], enunciando uma espiritualidade comum, partilhada, em face às diferenças presentes naquela vizinhança:

When the women assembled outside 124, Sethe was breaking a lump of ice into chunks. (...) When the music entered the window she was wringing a cool cloth to put on Beloved's forehead. (...) As the voices grew louder, Beloved sat up, licked the salt and went (...) toward the window. They saw Denver sitting on the steps and beyond her, where the yard met the road, they saw the rapt faces of thirty neighborhood women. Some had their eyes closed; others looked at the hot, cloudless sky. Sethe opened the door and reached for Beloved's hand. Together they stood in the doorway. For Sethe it was as though the Clearing had come to her with all its heat and simmering leaves, where the voices of women searched for the right combination, the key, the code, the sound that broke the back of words. Building voice upon voice until they found it, and when they did it was a wave of sound wide enough to sound deep water and knock the pods off chestnut trees. It broke over Sethe and she trembled like the baptized in its wash. (Morrison, 1987, p. 261)

É assim que Sethe se permite afetar pelos cantos dessa congregação de mulheres — na medida em que a música, como Gates Jr. nos ensina, “(...) é determinante para a Igreja Negra. ‘Se você tirar a música da igreja, a pregação irá se encerrar’” (Gates Jr., 2022, p. 124)⁸¹. Nesse sentido, a cena final retoma a casa como campo de batalha. Isso porque os efeitos do canto naquela correlação entre a casa e o fantasma de Beloved são, na passagem acima, um movimento externo capaz de dialogar com o processo de autoconhecimento do luto da própria Sethe a partir da espiritualidade de sua comunidade, a partir das responsabilidades enquanto mãe perante a bebê que lhe assombra. No entanto, também Denver figura como alguém que não apenas conseguiu agir em prol de sua família, mas que procurou admitir à sua casa o subtexto não dito nos discursos do luto de sua mãe. Denver procurou fabricar um lar onde a casa se desmoronava.

Para tal, a cena da congregação de mulheres traz ao prosscênio da ficção aquelas que falam do lado de fora, à margem do espaço restrito ao número 124 da Bluestone Road. Assim, essas vozes coletivas se transfiguram em limiar, ligando o interior com o exterior daquela casa, procurando transformar as relações até então estabelecidas naquela geografia. É sobre conectar, com efeito, as histórias individuais até aqui retratadas com um passado coletivo partilhado por todas aquelas mulheres em alguma medida e, por meio dessa rememoração, levar a cabo uma nova aliança, uma nova ideia de um lar.

É curioso, no entanto, como Morrison reverte a localização dessa memória no decorrer de seu livro. No início do romance, Sethe localiza o lar em *Sweet Home*, com todas as contradições dessa afirmação, rememorando a escravidão como ponto comum na trajetória

⁸¹ Original: “is integral to the Black Church. ‘If you take music out of the church, preaching is going to cease.’”

daquela vizinhança majoritariamente composta por pessoas negras. No entanto, ao final do romance, frente à cena da congregação das mulheres agindo a partir da memória de Baby Suggs em harmonia com aquele lugar, parece que o capítulo nos remete a um lar coletivo rememorado a partir de outra cartografia de afetos, distinta daquela que reduz a mítica do negro nos Estados Unidos aos avassaladores eventos da escravização. Narramos, assim, um primeiro movimento; reorganizando nossas ideias do lar.

3.3 Uma casa erguida sobre escombros caribenhos: o *Tar Baby* de Morrison

Se lembrarmos do verbete sobre o tema da memória nos escritos de Morrison, Wieland afirma que a autora “‘força’ a memória de quem lê pois acredita que aqueles que não se lembram do passado estão em perigo” (Wieland, 2003, p. 206)⁸². Sendo assim, na abordagem dos textos de Morrison proposta ao longo das duas seções anteriores, uma das formas de tratarmos as questões apresentadas se deu em diálogo com a tradição da *plantation literature*. Isso porque os textos que compõem o cânone dessa literatura formaram subseqüentes gerações de estereótipos sobre as pessoas negras nos Estados Unidos. Esses estereótipos, por sua vez, consolidaram certas ideias no imaginário coletivo do país de tal maneira que a reivindicação de uma literatura como a de Morrison precisa partir do movimento de “forçar” quem lê a rememorar o seu próprio passado por lentes que se oponham ativamente à simplificação dessas narrativas.

Isto posto, quando Morrison escreveu seu romance *Tar Baby*, em 1981 – quase cem anos depois da publicação de “The Wonderful Tar-Baby Story”, conto assinado por Joel Chandler-Harris (1848 – 1908) em 1879 – ela parecia interessada, antes mesmo de *Beloved*, “in the impact of race on the romance of community and individuality” (Morrison, 2019, p. 137). O diálogo com as narrativas folclóricas do Sul dos Estados Unidos é explícito, uma vez que, desde seu título, o romance de Morrison se refere ao conto de Chandler-Harris que, após sua publicação original em 1879, foi incluído no livro *Uncle Remus: His Songs and His Sayings* (1880).

Harris foi um repórter que trabalhou para o *Atlantic Constitution*, e conquistou sua fama

⁸² Original: “‘forces’ the reader’s memory because of her belief that those who do not remember the past are in danger.”

por escrever uma literatura cuja matéria prima era o folclore estadunidense, em particular as histórias a ele contadas quando de sua atuação enquanto aprendiz para um jornal durante a Guerra Civil dos Estados Unidos (1861- 1865). Nesse período, Harris trabalhou em uma plantação na Georgia e pôde conhecer as narrativas compartilhadas pela população negra escravizada. Dessa escuta, Harris construiu seu personagem mais famoso, o Tio Remus, um senhor negro que retorna para trabalhar na plantação onde foi escravizado no passado e começa a contar narrativas folclóricas dos povos negros do Sul dos Estados Unidos para a irmã do falecido senhor daquela plantação. No registro feito por Harris dessas histórias, o uso que Remus faz da língua inglesa é marcado por inflexões dialetais particulares que consolidaram, na literatura estadunidense, uma representação estereotipada bastante difundida quanto à maneira como a população negra do Sul falava.

Dito isso, o crítico Jeremy Wells, em seu livro *Romances of the White Man's Burden* (2011) – referência ao poema homônimo de Rudyard Kipling –, destrincha a complexidade de sentidos amalgamados no desenho que Harris produz a partir de seu Tio Remus, personagem fundamental para o imaginário da tradição de textos consolidada como *plantation literature*:

(...) Tio Remus incorpora a ideia pós-guerra [civil] de que a vida e o trabalho nas plantações eram mais desejáveis para os negros sulistas do que as suas alternativas, isto é, a vida na cidade no 'Novo Sul' em processo de industrialização ou a emigração para um Norte industrializado. Ele serve, assim, enquanto símbolo de continuidade e parece provar, em virtude de ter ficado no lugar, que a vida dos escravizados nunca foi tão ruim, mesmo na Geórgia. Ele sugere, ainda, que a Reconstrução conquistou muito pouco e que os esforços para ampliar os direitos civis e o bem-estar material dos negros sulistas só interferiram com um sistema social cujos adeptos sabiam a melhor maneira de acomodar uns aos outros. (Wells, 2011, p. 41)⁸³

A associação explicitada por Wells nos ajuda a construir a figura do Tio Remus como essa presença de uma nostalgia torpe, contextualizada em uma nação que vivia o momento pós-abolição da escravização sem muita receptividade à população recém-liberta. Enquanto isso, a população negra engajava-se com a Reconstrução do país, em particular dos Estados localizados no Sul, de modo que as pessoas negras fossem incluídas como participantes legalmente reconhecidos pela sociedade que passavam a integrar. É, nesse contexto, justamente essa figura do Tio Remus que conta, na literatura de Harris, a história conhecida como “The Tar baby”, ou “A boneca de pixe”.

⁸³ Original: “Uncle Remus embodies the popular postbellum idea that plantation life and work were more preferable for black southerners than the alternatives, namely city life in an industrializing ‘New South’ or emigration to an industrialized North. He thus serves as a symbol of continuity and seems to prove, by virtue of his having stayed put, that slave life had never really been all that bad, even in Georgia. He suggests furthermore that Reconstruction had achieved very little and that efforts to advance black southerners’ civil rights and material well-being had only interfered with a social system whose adherents knew best how to accommodate each other.”

No conto de Harris, bem como na narrativa folclórica que serve de base para o romance homônimo de Morrison, a história se inicia no momento em que Brer Rabbit (Irmão Coelho) é enganado por Brer Fox (Irmã Raposa). Esta última elabora uma armadilha para que Brer Rabbit parasse de roubar comida do proprietário daquelas terras. Sendo assim, ela posiciona uma figura feita de pixe no meio da estrada como armadilha para Brer Rabbit. Brer Rabbit passa pela figura, a cumprimenta e fica muito irritado diante da ausência de resposta ao seu cumprimento. Ele, então, retorna, faz outro cumprimento e, finalmente, descontrolado de raiva, começa a dar socos na figura de pixe. O resultado é que suas mãos e pernas ficam grudadas no rosto e no corpo da figura; quanto mais o coelho se mexe, procurando escapar da boneca de pixe, mais agarrado a ela o coelho fica. Brer Fox, ao retornar à cena, encontra Brer Rabbit implorando para que faça qualquer coisa com ele, menos jogá-lo no meio do matagal do bosque – desejo prontamente ignorado pela raposa, que abandona Brer Rabbit todo grudado na figura de pixe em meio a um matagal. Uma vez no matagal, Brer Rabbit, nascido e criado entre arbustos e tocas, consegue se livrar do pixe e sair saltitando como um grilo contente.

Originária do Oeste do continente africano, essa história, segundo o pesquisador Bryan Wagner, aparece no contexto estadunidense em uma relação alegórica com as desigualdades estruturantes da escravização – repletas de suas nuances traiçoeiras e violências constitutivas. Wagner sugere que

Entre escravizados e ex-escravizados que contavam a história da boneca de pixe em Liberty County, o matagal pode ter significado algo abstrato, como [um refúgio na] cultura ou [na] comunidade, mas em primeiro lugar ele teria sido compreendido como referência a um lugar real no mundo. Teria lembrado dos pântanos, canaviais, bosques de carvalho, vales, e savanas de grama baixa que forneceram refúgio e recursos de subsistência [para a população escravizada e liberta] durante e após a escravidão. (Wagner, 2017, p. 100)⁸⁴

Nesse sentido, o matagal da história original de *Tar Baby* opera, não apenas como alegoria de um lar – como argumenta Wagner ao longo de todo o capítulo cinco de seu livro *The Tar Baby: A Global History* (2017) –, mas também como revelador dos contornos antagônicos da casa e do lar inseridos nas entrelinhas do próprio conto. Essa questão, já assinalada pelas reflexões de Morrison acerca da possibilidade de redesenhar a casa racializada enquanto lar, perpassa diretamente os romances nos quais a autora amplifica a reverberação desse antagonismo, casa/lar, para outras esferas além da materialidade objetiva da propriedade. Na versão revisada de seu ensaio sobre a casa racializada e sua possibilidade de reescritura na

⁸⁴ Original: “Among the slaves and ex-slaves who were telling the tar baby story in Liberty County, the briar patch may have signified something abstract, like culture or community, but first and foremost it would have referred to a real place in the world. It would have called to mind the swamps, canebrakes, marshes, oak groves, bottom lands, and wiregrass savannas that provided refuge and resources for subsistence both during and after slavery.”

ficção, Morrison registra com

I believe (...) that my literary excursions, and my use of a house/ home antagonism, are related to the matters under discussion during the course of the next two days, because so much of what seems to lie about in discourses about race concerns legitimacy, authenticity, community, belonging— is, in fact, about home. An intellectual home; a spiritual home; family and community as home; forced and displaced labor in the destruction of home; the dislocation of and alienation within the ancestral home; the creative responses to exile, the devastations, pleasures, and imperatives of homelessness as it is manifested in discussions on globalism, diaspora, migrations, hybridity, contingency, interventions, assimilations, exclusions. The estranged body, the legislated body, the body as home. In virtually all of these formations, whatever the terrain, race magnifies the matter that matters. (Morrison, 1997, p. 5)

A multiplicação de abordagens desse contínuo casa/lar, ora acentuando seu antagonismo, ora revelando sua complementaridade, é muito produtiva quando voltamos nosso olhar para o texto literário. Em outro de seus ensaios na coletânea *The Source of Self-Regard* (2019), “Unspeakable Things Unspoken”, Morrison tece comentários acerca do retorno ao folclore estadunidense da população negra por meio de *Tar Baby*, afirmando que

Folklore may have begun as allegory for natural or social phenomena; it may have been employed as a retreat from contemporary issues in art; but folklore can also contain myths that reactivate themselves endlessly through providers— the people who repeat, reshape, reconstitute, and reinterpret them. The *Tar Baby* tale seemed to me to be about masks. Not masks as covering what is to be hidden, but how masks come to life, take life over, exercise the tensions between themselves and what they cover. (Morrison, 2019, p. 193)

A relação entre propriedade e lar, se voltarmos nossos olhares, finalmente, para o *Tar Baby* de Morrison, são dois lados de uma mesma moeda na qual as máscaras linguísticas fazem o papel de desvelar estruturas ocultas na linguagem. Estruturas cuja encenação reconfigura a narrativa folclórica nesse romance de Morrison a partir da propriedade central à história do livro, *L'Arbe de la Croix*. Essa casa, o suposto lar de Valerian Street, portanto, ganha os contornos de uma arquitetura muito particular, dificilmente pautada por uma relação confortável entre morador e moradia. A abertura do romance, narrada sob a perspectiva da paisagem natural da ilha caribenha onde a propriedade de Valerian será construída, já nos leva a observar como a construção dessa casa só produz estabilidade para quem ali virá a habitar, destruindo muitos dos lares no seu entorno.

The end of the world, as it turned out, was nothing more than a collection of magnificent winter houses on Isle de Chevaliers. When laborers imported from Haiti came to clear the land, clouds and fish were convinced that the world was over, that the sea-green green of the sea and the sky-blue sky of the sky were no longer permanent. (...) It took the river to persuade them that indeed the world was altered. (...) The men had already folded the earth where there had been no fold and hollowed her where there had been no hollow, which explains what happened to the river. It crested, then lost its course, and finally its head. (Morrison, 1981, p. 9)

Uma narrativa de fim do mundo. Do fim de um mundo. É assim que Morrison escolhe

nos introduzir ao cenário principal de *Tar Baby*. A ilha caribenha onde a casa de Valerian Street foi construída ergue-se à revelia das formas de habitar já praticadas no dia a dia dos moradores locais, humanos e não humanos. Enquanto um personagem indisposto diante dos seus subordinados, Valerian percebe a todos no seu entorno como coadjuvantes. Assim, *L'Arbe de la Croix* torna-se antes o levantar de paredes distanciando o seu dono de interações desnecessárias do que uma contribuição orgânica à paisagem habitacional da ilha. Isso não significa dizer que Valerian era desgostoso perante a natureza local, ele só preferia compactá-la em sua estufa de modo a evitar os mosquitos, o sol quente e outras intempéries da geografia caribenha. A solução de Valerian é muito própria às práticas de alguém acostumado a viver na cidade grande com muito dinheiro, encapsulando a natureza local por detrás dos vidros circundando um dos cômodos centrais de sua casa, a já mencionada estufa. É assim que a vontade de Valerian de separar-se dos demais personagens fica palpável desde o início do livro. Afinal, “He loved the greenhouse and the island, but not his neighbors” (MORRISON, 1981, p. 14). Esse homem proprietário é tão desconectado do desenvolvimento natural das plantas da ilha que acha um absurdo a necessidade de colocar cimento entre os tijolos que se deslocaram por conta do crescimento das raízes das árvores:

“And find out if the boy can straighten those bricks. They are popping up all over the place.”
 “He needs cement he said.”
 “No. No cement. He’s to pack them down properly. The soil will hold them if he does it right.” (Morrison, 1981, p. 17)

Não há conciliação possível entre Valerian e os que trabalham para ele caso a solução dos conflitos seja contrária ao ponto de vista do próprio Valerian. Como ele virá a dizer mais a frente no romance, revoltado com a maneira como a sua cozinheira, Ondine, se dirigiu às decisões que ele tomara frente a uma determinada situação, ““I am being questioned by these people, as if, as if I *could* be called into question!”” (Morrison, 1981, p. 206). É assim que observamos como, para além das relações raciais e de gênero colocadas em questão na cena acima, o enriquecimento de Valerian como herdeiro de uma grande indústria de doces lhe conferiu o poder para ditar qual seria o valor de manutenção da sua estabilidade (e de sua família, em segundo ou terceiro plano) naquela morada que, a princípio, não deveria ser mais do que uma casa de férias.

Ao longo de *Tar Baby*, Morrison recorre ao diálogo como ferramenta cênica importante para marcar as diferenças do uso da língua em cada personagem. Valerian, com seu tom senhorial, frente a Sydney, seu mordomo negro de longa data, usa palavras como *boy* para se referir ao faz-tudo também negro, Gideon, justamente como um senhor de escravos teria feito

no passado de seu país para se referir a um subordinado de sua plantação. Não é à toa que podemos buscar no já citado filósofo Malcom Ferdinand algumas explicações sobre a ideologia por trás do discurso de Valerian:

Mais do que uma ideologia, *o racismo é uma maneira de habitar a Terra* que compreende uma engenharia das paisagens ambientais, sociais e políticas. Ele se traduz por uma organização geográfica e até por uma “ecologia *apartheid*” que situa os não racializados, os sem cor, os Brancos, o ar saudável e a natureza virgem de um lado e os racializados, os Negros, o ar poluído, as crateras da extração mineradora e as fábricas de outro. (Ferdinand, 2022, p. 201, grifos do autor)

Esse entendimento do racismo enquanto modo de habitar o planeta nos permite reconhecer a sua capacidade de operar mudanças concretas nas paisagens ambientais, além de produzir e manter opressões vinculadas ao seu caráter social e político. Dessa forma, é também a partir do racismo enquanto modo de habitar o planeta que percebemos a correlação entre as práticas históricas de segregação nos Estados Unidos do período das leis Jim Crow e a extensão dessas práticas para além dos limites da geografia nacional no romance de Morrison. Trata-se de estruturas de poder que acabam afinando e escancarando os laços presentes entre o sistema capitalista, a propriedade privada e o racismo que neles se entremeia:

Na prática, a perspectiva ambientalista do retorno à natureza traduziu-se frequentemente por uma *gramática colonial*, visando se apropriar violentamente de um espaço e nele projetar com força as fantasias e os modos de ocupação de um grupo sobre o outro. (Ferdinand, 2022, p. 218, grifos do autor)

Nesse sentido, a gramática colonial imposta a *Isle des Chevaliers* pela casa de Valerian Street desestabiliza a vida do povo local. Sua materialização narrativa encontra espaço a partir de personagens como Thérèse, uma mulher analfabeta cuja voz demoramos a escutar no romance, e o já mencionado Gideon, cujo nome nos é confiscado em favor da nomenclatura a ele atribuída pelos Street, *Yardman*. Não escapa ao leitor atento a descartabilidade dessas duas pessoas no contexto da trama focada em Valerian. Afinal, segundo os seus empregadores, eles não passam de pessoas que deveriam ser gratas por terem conseguido um emprego na propriedade de *L'Arbe de la Croix*. Jamais ocorreu a Valerian a possibilidade de estar passando por cima de sua autogerida legitimidade em águas internacionais, herdada junto ao capital que sua família lhe conferiu sob o legado do nome Street. É, portanto, necessário interrogar como a interdependência entre esses sujeitos é mascarada ao longo de todo o processo de construção da casa, bem como do deslocamento dos habitantes daquela ilha em função dessa propriedade de veraneio. Nesse sentido, Ferdinand nos ensina como devemos

Tomar corpo no mundo [respondendo] à dupla tarefa de identificar as maneiras pelas quais os corpos, simultaneamente, estão ancorados em relações materiais, biológicas e ambientais com as economias destruidoras dos ecossistemas da Terra e são parte integrante das relações socioeconômicas e políticas que engendram desigualdades

sociais, discriminações de gênero e raça. Trata-se de recompor nossos corpos fraturados, restaurando-os em suas relações com o mundo. (Ferdinand, 2022, p. 228)

Nessa toada, somos conduzidos por Morrison em uma narrativa cujo folclore atrelado a paisagem faz referência não só às particularidades do povo local ao se relacionarem com a natureza caribenha, mas também às formas de exploração desse cenário de modo a resgatar fraturas significativas entre as próprias personagens da família Street. Existe uma extensão geográfica no romance ligando a *Isle des Chevaliers* ao continente europeu e norte-americano, em particular no que diz respeito ao passado das personagens oriundas desses lugares. Isso faz com que nos perguntemos: quais são os lares possíveis para os personagens que migraram dos Estados Unidos para aquela ilha? Sob quais condições essa migração ocorreu? Para esconder-se do passado? Para buscar um novo futuro? Quais relações subscrevem os novos modos de se habitar aquele espaço cujo ecossistema foi violentado pela arquitetura da propriedade?

Para responder a essas perguntas, precisamos nos deixar ser conduzidos por Thérèse e Gideon pelas ruas da cidade de *Queen of France*, atentos aos mitos sugeridos nas conversas entre eles e a personagem de Son, um jovem homem negro recém chegado à ilha onde *L'Arbe de la Croix* está localizada. Para além dos limites da propriedade de Valerian, os três conversam sobre algumas histórias locais, em particular uma narrativa folclórica sobre a origem do povo daquela terra. Nessa última história, nos é oferecida uma outra genealogia a qual observar para além da herança capitalista da família Street:

(...) Gideon told him a story about a race of blind people descended from some slaves who went blind the minute they saw Dominique. A fishermen's tale, he said. The island the rich Americans lived is named for them, he said. Their ship foundered and sank with Frenchmen, horses and slaves aboard. The blinded slaves could not see how or where to swim so they were at the mercy of the current and the tide. They floated and trod water and ended up on that island along with the horses that had swum ashore. Some of them were only partially blinded and were rescued later by the French, and returned to Queen of France and indenture. The others, totally blind, hid. The ones who came back had children who, as they got on into middle age, went blind too. What they saw, they saw with the eye of the mind, and that, of course, was not to be trusted. Thérèse, he said, was one such. (Morrison, 1981, p. 152)

De onde vem a família de Thérèse? De onde vem a identidade cultural dos moradores daquele lugar? Histórias como essa tentam buscar respostas em aberto para perguntas que aparentam querer resoluções. A economia global que permite a Valerian Street construir uma casa como *L'Arbe de la Croix* em território caribenho acolhe a mesma ideologia que percebe as ilhas caribenhas onde o romance se passa mais como símbolo da colonização francesa, do que da possibilidade de resistência e revolução dos escravizados. Dessa maneira, a história sobre a “raça dos cegos” [*race of blind people*] não deixa de operar uma reivindicação simbólica dos moradores originários daquelas ilhas, trazidos até elas por um acaso no percurso

do tráfico negreiro que antes lhes condenara a uma vida acorrentados e forçados a trabalhar para os senhores europeus.

Assim sendo, vai ficando mais claro o quanto “tomar corpo no mundo pressupõe agir com as interdependências de nossas vulnerabilidades e transformar as instituições e economias globais que impõem *coletivamente* uma maneira de não viver junto e de consumir a Terra” (Ferdinand, 2022, p. 229). Não parece haver possibilidade de nutrir relações positivas diante do encadeamento de vulnerabilidades incorporado pelo avanço colonial. No entanto, é importante criar distinções, de partida no âmbito da linguagem, quanto à multiplicidade de vidas desconsideradas ao produzirmos separações no seio do nosso entendimento sobre a “natureza”. Para todos os fins, quando Valerian manda construir *L’Arbe de la Croix* segundo a sua gramática colonial, viabilizadora do fim de um mundo, ele não se entende como habitante da Terra, mas antes como habitante *na* Terra. Um patético patriarca que se percebe independente dos outros que o circundam, crendo ser capaz de viver em uma ecologia da solidão pautada por sua autonomia ilusória.

Retorno, então, a Son como outra personagem importante para escutarmos as vozes por trás dessa perspectiva mítica sobre a ilha. Esse homem ocupa o centro do romance ao lado de Jadine Childs⁸⁵, a jovem mulher negra que é sobrinha de Sydney e Ondine, apadrinhada por Valerian Street desde pequena. Enquanto novo habitante local, Son acaba sendo porta-voz de uma perspectiva mais consciente das distinções de classe, gênero e raça afetando as relações familiares e empregatícias no seio da casa de Valerian. Ele é um personagem, inclusive, cujo olhar para o seu próprio passado nos remete a Eloë, uma cidade no Sul dos Estados Unidos composta apenas por famílias negras. Ao mesmo tempo, Son é capaz de atravessar discursos asfixiantes como o de Valerian e ainda conseguir estabelecer uma relação única na totalidade do romance de Morrison com personagens ostracizados pelos moradores e empregados de *L’Arbe de la Croix*, como é o caso de seus momentos com Thérèse e Gideon. É assim que a sua perspectiva se choca com a do proprietário dessa casa em muitos momentos do romance:

Son’s mouth went dry as he watched Valerian (...) [who] had been able to dismiss with a flutter of the fingers the people whose sugar and cocoa had allowed him to grow old in regal comfort (...) he turned it into candy, the invention of which really was child’s play, and sold it to other children and made a fortune in order to move near, but not in the midst of, the jungle where the sugar came from and build a palace with more of their labor and then hire them to do more of the work he was not capable of and pay them again according to some scale of value that would outrage Satan himself and when those people wanted a little of what he wanted, some apples for *their* Christmas, and took some, he dismissed them with a flutter of the fingers, because they were thieves, and nobody knew thieves and thievery better than he did

⁸⁵ Nesta seção, as personagens de Jadine e Son não irão ser o foco de nossa análise, uma vez que a centralidade de nossa discussão se dá a partir do casal de patrões e do casal de empregados habitando *L’Arbe de La Croix*.

and he probably thought he was a law-abiding man, they all did, and they all always did, because they had not the dignity of wild animals who did not eat where they defecated but they could defecate over a whole people and come there to live and defecate some more by tearing up the land and that is why they loved property so, because they had killed it soiled it defecated on it and they loved more than anything the places where they shit. (Morrison, 1981, p. 203)

Essa passagem nos esclarece o quanto Son é aquele que observa Valerian com atenção, permitindo ao seu ódio transfigurar-se em um fluxo linguístico da ordem da concatenação de constrangimentos reunidos naquele homem à sua frente. Terminamos o parágrafo quase sem conseguir respirar frente à exposição abrupta desse ponto de vista tão esclarecido quanto ao passo a passo de explorações e redes de interdependência que levaram Valerian à posição que ocupa como senhor daquela casa.

A partir disso, é necessário enfatizar que boa parte do romance gira em torno do tal jantar de celebração do Natal no qual a promessa da visita do filho de Valerian e Margaret, sua esposa, aumentam significativamente as tensões já presentes entre todas as personagens antes mesmo do evento ser levado a cabo. Isso porque as divisas internas à casa são muito anteriores aos eventos do tempo presente no romance. São fraturas as quais nos situam em um passado cuja rememoração precisará com que a romancista force quem lê a enxergar pelos olhos da cozinheira, Ondine, aquilo que ela fora obrigada a subtrair por tantos anos do discurso sobre o universo familiar no seio do qual habitava:

“You white freak! You baby killer! I saw you! I saw you! You think I don’t know what that apple pie shit is for?”
Jadine had a hard time holding back Margaret, who was shouting, “Shut up! Shut up! You nigger! You nigger bitch! Shut your big mouth, I’ll kill you!”
“You cut him up. You cut your baby up. Made him bleed for you. For fun you did it. Made him scream, you, you freak. You crazy white freak. She did, “Ondine addressed the others, still shouting. “She stuck pins in his behind. Burned him with cigarettes. Yes, she did, I saw her; I saw his little behind. She burned him!”
(...) Ondine started to cry. “I used to hold him and pet him. He was so scared.”
(Morrison, 1981, p. 208-209)

A revelação desse segredo de família é importante para considerarmos a estabilidade emocional promovida pelo deslocamento da família Street até a *Isle des Chevaliers*. Isso porque a esposa de Valerian ainda sonha com um retorno ao continente, um retorno ao seu país, ao seu filho, mas não tem quem a receba de volta no território que ela imagina ser seu lar. Valerian se vê morando apenas na ilha, uma vez que já acredita ter dado conta de separar-se dos indesejados por meio da arquitetura de sua casa. No entanto, Margaret, sem seu filho Michael por perto, sente-se alheia a tudo, tendo por companhia quase ninguém além da ocasional aparição de seus subordinados diretos, empregados da casa de Valerian desde antes de irem para a ilha, Sydney e Ondine.

Não à toa, quem vocifera o segredo dessa mãe, inexplicável para todos menos para a própria, é Ondine, a cozinheira negra que até então compreendia seu papel como o de alguém que deveria se manter calada frente essas cicatrizes da família branca a quem ela servia. A cena acima ocorre logo após Valerian perceber que confundira os papéis de classe e raça segundo os quais a estabilidade oferecida por aquela casa caribenha se mantinha operando, isto é, Valerian movimentou as peças no seu tabuleiro de modo que os empregados de longa data confundiram seu estatuto no seio daquela casa como se fossem apenas dois parentes idosos dos Street: “He had played a silly game, and everyone was out of place” (Morrison, 2004, p. 208). Dessa maneira, dois movimentos ocorrem no romance conforme o segredo de Margaret vem à tona. Por um lado,

L'Arbe de la Croix became a house of shadows. (...) Margaret told her husband in pieces. Little by little, she spooned it out to him a sip here a drop there. (...) “It was not as often as you think and there were long, long periods of happiness between us in between.” (...) she did not have the vocabulary to describe what she had come to know, remember. So there was no way or reason to describe those long quiet days when the sun was drained and nobody ever on the street. (...) It started on a day like that. Just once she did it, a slip, and then once more, and it became the thing to look forward to, to resist, to succumb to, to plan, to be horrified by, to forget, because out of the doing of it came the reason. And she was outraged by that infant needfulness. (Morrison, 1981, p. 236)

Essa prática homeopática de rememoração difere em muito da força do ódio acumulado há anos por trás das palavras de Ondine, testemunha do ato. Ainda que se busque a compreensão do fato aos olhos das condições solitárias nas quais Margaret se viu, com Valerian fora de casa em suas horas e mais horas de trabalho, esperando da esposa a personificação do Anjo do Lar, sem nada a fazer que não cuidar do âmbito doméstico e de sua prole, é na convivência do tédio com a crueldade que ela encontrou parte de sua identidade. Como ela mesma afirma, Margaret passa a aguardar ansiosamente pelo momento de repetir o ato, ao mesmo tempo em que também aguarda os contornos dessa repetição: resistir, sucumbir, ficar horrorizada com suas próprias ações, esquecer e tentar encontrar meios de quitar sua culpa por ter tido o desejo de causar dor ao filho que tanto lhe demandava atenção. Nesse contexto, não escapa a Valerian o fato de que, ao condená-la, ele deixa passar em branco o detalhe importante de que “He had not known because he had not taken the trouble to know. He was satisfied with what he did know. Knowing more was inconvenient and frightening” (Morrison, 1981, p. 242).

Por outro lado, essa revelação é catalisadora do sentimento de risco diante de várias estabilidades em jogo na dinâmica familiar dos Street — em especial, aquelas envolvendo Valerian, Margaret, Sydney e Ondine. Nesses movimentos de ampliação do que pode ser dito naquela casa, quem passa a ter um discurso cristalino e sem espaço para meras sugestões, é

Ondine. Enquanto Sydney ainda busca preservar a estabilidade da linguagem subordinada, referindo-se ao patrão, respeitosamente, como *Mr. Street*, sua esposa conversa com Margaret de igual para igual:

“Why didn’t you tell me? (...) You knew and you never said a word.”
 “I guess I thought you would let us go. If I told Sydney he might tell Mr. Street and we’d be out of a job— a good job. (...)”
 “You should have stopped me.”
 “You should have stopped yourself.”
 “I did. I did stop myself after a while, but you could have stopped me right away, Ondine.”
 (...) “Is that my job too? To stop you?”
 “No. It’s not your job, Ondine. But I wish it had been your duty. I wish you had liked me enough to help me. I was only nineteen. You were — what — thirty? Thirty-five?”
 (...) “No”, she said. “I wasn’t thirty-five. I was twenty-three. A girl. Just like you.”
 (Morrison, 1981, p. 240-241)

Margaret parece alimentar os cenários alternativos sobre o seu passado, dotando sua testemunha de um controle incompatível com a realidade de seus atos de violência contra o próprio filho. Como se Ondine estivesse em posição de lhe impedir, concretizando a terceirização das responsabilidades de Margaret na casa de Valerian. Não se trata de medir desigualdades, comparando quem sofreu mais nas mãos de que tipo de estrutura de opressão. Ainda que Ondine tenha garantido um emprego estável naquela propriedade, o preço a pagar pelos segredos daquela família e daquela mulher não foi pequeno. Enquanto cozinheira de *L’Arbe de La Croix*, com direito a um quarto que pudesse chamar de seu ao lado de Sydney, Ondine efetivamente reorganizou seu espaço naquela casa junto ao marido de modo que ambos pudessem se sentir à vontade, nutrindo a ideia de um lar:

The difference between this room and the rest of the house was marked. Here were second-hand furniture, table-scarves, tiny pillows, scatter rugs and the smell of human beings. It had a tacky permanence, but closed. Closed to outsiders. No visitors ever came in here. There were no extra chairs; no display of tea-set. Just the things they used, Sydney and Ondine, and used well. (Morrison, 1981, p. 160)

O cheiro de seres humanos na intimidade do quarto do casal Sydney e Ondine Childs difere, em muito, dos estereótipos incorporados nas falas racistas de Margaret quando Ondine revelara seu segredo. Essa humanidade do casal de pessoas trabalhadoras e negras é expressada com ainda mais ênfase quando posicionamos esse cômodo no conjunto da casa como um todo. Afinal, esse não é um cômodo fabricado para as visitas. Ele não é parte da casa-mostruário de Valerian, descrita no início do romance em todos os detalhes de seu desenho arquitetônico:

It was a wonderful house. (...) Every effort had been made to keep it from looking “designed”. Almost nothing was askew and the few things that were had charm: the little island touches here and there (a washhouse, a kitchen garden, for example) were practical. At least that was the judgment of discriminating visitors. (Morrison, 1981,

p. 11)

Pensando nessa disposição da mobília e das dimensões da propriedade na descrição acima, sou levado uma vez mais à filósofa Sara Ahmed. Em sua revisão radical da fenomenologia de Husserl proposta no já citado livro *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, a autora estabelece a reflexão de que há um jogo de orientações por trás dessa organização/reorganização dos objetos, dos móveis, das paredes da casa de volta para o seu alinhamento rotineiro. Nesse sentido, o que significa mobiliar nossas casas em contraposição à casa dos outros? Ou mesmo em oposição aos outros cômodos de uma mesma propriedade, como foi o caso de Ondine e Sydney frente a *L'Arbe de la Croix*?

De certa maneira, então, enquanto você mobilia sua casa (com mesas e outras coisas que importam), é a casa que mobilia você. Um mobiliar *queer* não é, portanto, uma formulação tão surpreendente: a palavra 'mobiliar' é relacionada à palavra 'performar' e assim se relaciona com a própria questão de como as coisas aparentam ser. *Queer* se torna uma questão de como as coisas aparentam ser, como elas se reúnem, como elas performam, como elas criam fronteiras entre espaços e mundos. (Ahmed, 2006, p. 166)⁸⁶

É assim que, diante do novo enquadre de sua relação com Valerian, *Mr. Street*, Sydney percebe os riscos de manutenção da estabilidade de seu lar agora que o segredo de família havia sido revelado. Ele percebe, tal como Ondine, a ameaça que isso representa para a sua posição de mordomo naquela mansão. Como já citado no capítulo anterior, esse é um dos sentidos ocultos da frase de Raymond Williams sobre como “as verdadeiras casas de campo pertencem às pessoas que encontram seu sustento no campo” (Williams, 2014, p. 333). Afinal, quem encontra seu sustento na dinâmica de trabalho imposta a eles naquela ilha são Sydney e Ondine. Valerian pode ir ao continente e voltar a seu bel prazer, sem arriscar sua morada. Esse sustento do emprego doméstico, contudo, terceirizado para os corpos racializados naquela casa, é justamente o que caracteriza o sentimento do casal frente ao seu cômodo, particularmente mobiliado para seu uso pessoal, para seu uso humano. Só poderá ser frente a essa tensão e percepção do risco de perder tudo pelo qual tanto trabalhou que Sydney terá a coragem de enunciar sua condição perante Valerian, o proprietário:

“This is not your property, Sydney.”
 “No, but it is my home. If this ain’t my home, then nothing is but the grave.”
 “Well, we’ll be there soon enough.” (Morrison, 1981, p. 284)

Isto posto, ainda que Sydney figure, em boa parte do romance, como a escolha de

⁸⁶ Original: “In a way, then, while you furnish a house (with tables and other things that matter), it is the house that furnishes you. Queer furnishing is not, therefore, such a surprising formulation: the word ‘furnish’ is related to the word ‘perform’ and thus relates to the very question of how things appear. Queer becomes a matter of how things appear, how they gather, how they perform, to create the edges of spaces and worlds.”

Morrison para substituir o Tio Remus em sua releitura contemporânea do conto da boneca de pixe, ao chegarmos no encerramento da narrativa ele nos revela seu desejo mais íntimo: a estabilidade da ideia de um lar. No entanto, como falar de um lar de vulnerabilidades compartilhadas em *L'Arbe de La Croix*, se a casa onde patrão, esposa, mordomo e cozinheira coabitam guarda diferentes sentidos para cada um de seus respectivos moradores?

3.4 Narrar o movimento: as políticas habitacionais nos Estados Unidos do século XX e o *Jazz* de Toni Morrison

Em seu ensaio de 2002, “The Foreigner’s Home”, Morrison direciona nosso olhar para o fato de que durante o século XX e ainda no início do século XXI houve um crescimento exponencial no alarmismo acerca de quem são os sujeitos cruzando as fronteiras, os portões e os limiares entre um país e outro, ou até mesmo entre uma comunidade e outra dentro de um só Estado-nação (Morrison, 2019, p. 6). A análise de Morrison acerca desse fenômeno destaca duas inflexões incontornáveis se quisermos pensar como nossa ideia de lar tem sido ameaçada por quem consideramos estrangeiros ou, meramente, o outro. Por um lado, Morrison situa os ideais de um supostamente vindouro globalismo como uma sacola repleta de advertências contra, bem como de promessas a favor de um futuro com menos fronteiras. Por outro, ela destaca nossa relação apreensiva com uma estrangeiridade que devemos reconhecer em nós mesmos, compreendendo que os sentidos de nosso pertencer se encontram em progressiva desintegração (Morrison, 2019, p. 7). Ainda em “The Foreigner’s Home”, ensaio homônimo à primeira parte da já mencionada coletânea *The Source of Self-Regard*, Morrison constrói seu raciocínio acerca do pertencer a partir de uma série de perguntas nas quais o conceito se abre para suas várias dimensões coletivas.

To what do we pay greatest allegiance? Family, language group, culture, country, gender? Religion, race? And if none of these matter, are we urbane, cosmopolitan, or simply lonely? In other words, how do we decide where we belong? What convinces us that we do? (Morrison, 2019, p. 8)

Nem mesmo Morrison, enquanto autora dessas perguntas, parece ter certeza sobre como nos convencemos (ou somos convencidos) de que pertencemos a determinado lugar ou a uma certa comunidade. Essa alternativa de clausura dentro de um substantivo como “pertencimento” [*belonging*] é deixada de fora do estilo questionador de Morrison no excerto acima. Sendo assim, o próprio sujeito das interrogações nessa passagem pressupõe insistentemente um “nós”

que é ao mesmo tempo capaz de nos incluir como indivíduos em um emaranhado genérico e de construir por meio da linguagem um elo entre quem escreve e quem lê. O interesse da passagem se revela quase como um pensamento tardio, quando, mesmo após resumir suas quatro primeiras indagações em uma quinta formulação, Morrison segue tentando acertar a palavra com a qual finalmente conseguirá expressar suas inquietações com maior clareza: “(...) what is the matter with *foreignness*?” (Morrison, 2019, p. 8, grifo meu).

A ideia de “estrangeiridade”, nesse trecho, passa a carregar os problemas levantados diante de nossas alianças enquanto sujeitos organizados de determinadas formas na coletividade do tecido social. Dessa maneira, fica esclarecido para quem lê o ensaio de Morrison como a autora não reveste suas ideias por trás da ilusão de que cada indivíduo forma-se sujeito separadamente e, só mais tarde, dado um suposto amadurecimento de sua personalidade, passa a integrar a sociedade no seu entorno mediante uma busca por pertencer.

É significativo como a primeira das interrogações de Morrison, “*to what do we pay greatest allegiance?*”, faz eco com a noção de “lealdades irreais” elaborada por Virginia Woolf no já mencionado ensaio *Three Guineas*. Conforme foi trabalhado no primeiro capítulo desta tese, Woolf produz uma crítica da educação burguesa de seu tempo, compreendendo os limites das alianças fabricadas ao longo dos anos de formação de instituições como Eton e Brighton College, escolas de elite da Inglaterra de seu tempo, bem como das universidades às quais, ainda que as “filhas dos homens instruídos” pudessem frequentar em campi como Newham e Girton, redobraram certos impasses já presentes na sociedade em geral durante os anos de estudo dessas mulheres (Woolf, 1938, p. 205). Esse trecho de *Three Guineas*, no qual Woolf condena as falsas lealdades assim produzidas, acaba se tornando subtexto de todo o restante ensaio. Nesse sentido, a crítica de Woolf a um identitarismo esvaziado é muito pertinente para pensar a própria noção de estrangeiro enquanto identidade outorgada a outros. Por isso, ao imaginar as mulheres que virão a compor sua Sociedade de Outsiders, Woolf afirma como elas irão se posicionar frente aos questionamentos dos seus conterrâneos patriotas: “(...) if he says that he is fighting to protect England from foreign rule, she will reflect that for her there are no ‘foreigners’, since by law she becomes a foreigner if she marries a foreigner” (Woolf, 1938, p. 233). Desobrigar-se frente ao recorte geográfico-político no mapa da Europa que se traduz em identidade nacional, essa parece ser uma das tarefas das Outsiders de Woolf.

Nesse sentido, Woolf e Morrison parecem estar mais próximas daquilo que afirma a filósofa Judith Butler em seu livro *Quadros de Guerra* (2004), quando pensam as maneiras como “o sujeito que sou está ligado ao sujeito que não sou, que cada um de nós tem o poder de destruir e de ser destruído, e que estamos unidos uns aos outros nesse poder e nessa

precariedade” (Butler, 2020, p. 71). Essa interdependência constitutiva da busca por nosso pertencer enquanto sujeitos em sociedade sofre uma dilatação nos termos de nossa relação com a “estrangeiridade”. É assim que Morrison retorna ao tema do lar, em seu ensaio “Wartalk”, de 2002, no qual expõe a compreensão de que

The relocation of peoples that globalism ignites has disrupted and *sullied* the idea of home and has expanded the focus of identity beyond definitions of citizenship to clarifications of foreignness. Who is the foreigner? is a question that leads us to the perception of an implicit threat within “difference”. (...) The chameleon-like characteristic of global economy provokes the defense of the local and raises newer questions of foreignness — a foreignness that suggests intimacy rather than distance (Is he my neighbor?) and a deep personal discomfort with our own sense of belonging (Is he us? Am I the foreigner?). (Morrison, 2019, p. 22, grifo da autora)

Ou seja, não se trata apenas de vagar à deriva em busca de uma comunidade ou de um local ao qual se possa, finalmente, pertencer. Afinal, Morrison nos convida a participar de uma interrogação profunda sobre a possibilidade concreta de encontrarmos um lar no mundo contemporâneo, uma vez que a construção histórica de ideias sobre o pertencer nos leva a racionalizações paralelas sobre a defesa do local contra o estrangeiro ou da própria possibilidade de um “desconforto pessoal” com um pertencimento dado por certo ou absoluto. Quem é o estrangeiro nas relações que estabelecemos com o mundo à nossa volta? Nós ou aqueles que entendemos enquanto outros?

É nesse sentido que Morrison se volta para a escrita africana e afro-americana como pilares incontornáveis na reflexão sobre uma escrita localizada em subjetividades racializadas as quais partilham de uma “long and singular history of (...) not being at home in one’s homeland; of being exiled in the place one belongs” (Morrison, 2019, p. 8). Essa frase já nos remete à formulação de Sethe, nas primeiras páginas deste capítulo, quando a mesma fala de *Sweet Home* enquanto um lar. Ainda assim, quando buscamos compreender as nuances pautadas por essa perspectiva específica do estar exilado justamente onde alguém sente pertencer, atravessada por marcas históricas de raça, Morrison recupera a incontornável racialização presente nos sulcos da língua inglesa, a mesma racialização cuja perversidade e virulência contaminaram as ideias que concebemos e, a princípio, também as que somos capazes de conceber acerca do que significa pensar um lar.

Esses movimentos globais e nacionais de migração, evocativos da ideia de estrangeiro, nos levam a traçar um paralelo importante entre os sujeitos em movimento e a geografia dos lugares de seu passado e de sua vida contemporânea. Uma vez mais retornamos ao livro organizado por Beaulieu, pois a entrada para o tema “Geography”, assinada pela pesquisadora Kristine Yohe, pode nos ajudar a compreender a dimensão regional dos romances de Morrison na elaboração dessa historiografia das comunidades negras no país. Um trecho do verbete

ênfatiza, especialmente, as grandes migrações históricas enquadrando a realocação de milhões de famílias negras por todo o território estadunidense.

*A Middle Passage, a Underground Railroad, a Great Migration*⁸⁷ — essas importantes realocações em massa deram o tom para grande parte da história dos negros nos Estados Unidos. Em cada um dos romances de Morrison, seus personagens passam por jornadas que costumam ressoar com esses precedentes históricos, e ela frequentemente retrata personagens viajando entre o Sul e o Norte dos Estados Unidos. Além de se envolverem com movimentos físicos, esses personagens experimentam jornadas emocionais e psicológicas, as quais Morrison afirma poderem ser igualmente, se não mais, importantes, independente do destino final. Repetidamente, Morrison demonstra que a exploração interior muitas vezes se sobrepõe às viagens exteriores, resultando em um desenvolvimento daquilo que é essencial e em maiores possibilidades que não seriam viáveis por outros meios. A realocação geográfica por si só não será suficiente. (Yohe, 2003, p. 209)⁸⁸

Olhar para os movimentos de dentro, tal qual voltamos nosso olhar para os movimentos de fora. Não basta pensar nas cidades, estados ou regiões de onde essas famílias partiram, muito menos pensar somente nos locais para onde elas foram e estabeleceram residência. É fundamental, pensando a arte da escrita de ficção, reivindicar a ideia de um lar que caiba na história desses movimentos. Quando a memória e a geografia atuam como suporte para a história de uma personagem negra em movimento nos Estados Unidos, é possível entrever a narrativa de viagens profundas ao íntimo desses sujeitos.

Muito já se escreveu sobre os perjúrios históricos do governo estadunidense diante de suas promessas após a abolição da escravidão⁸⁹. As promessas datando do período da Reconstrução, mencionado anteriormente, chegaram até a contar, em alguns casos, com suporte institucional por meio de leis — como foi o caso da institucionalização do “Gabinete de Refugiados, Libertos e Terras Devolutas”, criado no seio do Departamento de Guerra do governo federal em 1865 (Dubois, 2021, p. 43). Esse Gabinete foi desmantelado em 1870, mas ainda assim conseguiu deixar como legado regional “a disponibilização da educação gratuita

⁸⁷ Opto, aqui, pela manutenção dessas expressões por conta de seu uso consagrado na historiografia de língua inglesa. Respectivamente, a *Middle Passage* “designa o trecho mais longo — e de maior sofrimento — da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros” (ver a nota do revisor Alexandre Barbosa de Souza, em GILROY, 2012, p. 38); a *Underground Railroad* foi uma rede de caminhos subterrâneos e de esconderijos tensionando ajudar escravizados fugitivos a escaparem para os estados do Norte do país ou para o Canadá; já a *Great Migration* (única expressão que irei traduzir mais adiante por Grande Migração) irá ser desdobrada ao longo desta seção.

⁸⁸ Original: “The Middle Passage, the Underground Railroad, the Great Migration—these momentous mass relocations set the tone for much of the history of Black people in the United States. In each of Morrison’s novels, her characters undergo journeys that often resonate with these historical precedents, and she frequently depicts characters traveling between the American South and the North. While engaging in physical movement, these characters also experience emotional and psychological journeys, which Morrison asserts can be equally, if not more, important, no matter what the ultimate destination. Repeatedly, Morrison demonstrates that inward exploration often overlaps with exterior travels, resulting in essential growth and greater possibilities not otherwise possible. Geographical relocation alone will not suffice.”

⁸⁹ Ver, por exemplo, a longa e detalhada elaboração acerca deste tópico no livro de 2019 do crítico literário Henry Louis Gates Jr., *Stony the Road: Reconstruction, White Supremacy and the Rise of Jim Crow* (2019).

aos negros, e a disseminação de escolas primárias públicas para todas as classes sociais no Sul” (Dubois, 2021, p. 52). Ainda que pouco, algo.

Nesse sentido, o filósofo William E. B. Dubois demonstra, logo no primeiro capítulo de sua influente e já mencionada obra *As Almas do Povo Negro*, de que maneira o horizonte de imaginação política da população negra recém-liberta enxergou na luta pelo direito ao voto uma extensão definitiva da liberdade ainda pouco conquistada. A promulgação da Décima Quinta Emenda no ano de 1870, portanto, determinou — ao menos no âmbito jurídico — que nem o governo federal dos Estados Unidos, nem os governos estaduais poderiam “impedir o voto de um cidadão por motivo de raça, cor ou condição prévia de servidão” (Dubois, 2021, p. 26). Considerado um marco histórico no país, os anos entre 1865 e 1876 — datando do fim da guerra civil que resultou na emancipação dos escravizados no país até o retorno alarmante da violência racial organizada, em especial na região Sul — configuram uma era de avanços em políticas públicas de incorporação dessas famílias negras nas dinâmicas cidadãs dos Estados Unidos. Foram esses anos que ficaram conhecidos para a história como a época da Reconstrução.

Sendo assim, também é notável a resposta reacionária direcionada a essas políticas afirmativas com a dita “contrarrevolução”, orientada diretamente pela ideologia de terror racial cujas raízes se localizavam na cultura escravocrata ainda imperante por todo o país. É dessa maneira, portanto, que o ano de 1876 marca, de forma simbólica, o fim de um período governamental interessado ativamente na diminuição das desigualdades raciais, dando lugar ao seu oposto. Afinal, a efetiva consolidação dos ex-escravizados no rol dos sujeitos reconhecidos enquanto cidadãos falhou miseravelmente. Esse dado se reflete com bastante clareza na desigualdade habitacional registrada no decorrer do século XIX, bem como durante toda a história das políticas de moradia promovidas pelo governo estadunidense ao longo do século XX.

Conforme a colonização do território norte-americano se expandia para o oeste, o contínuo despejo e invasão dos territórios indígenas datando do início do século XIX angariava novas restrições sobre quem poderia deter propriedades. Não era incomum que, em diversos estados, homens negros libertos fossem proibidos de se tornarem proprietários de terras, ainda que tivessem os meios para comprá-las⁹⁰. O mesmo ocorria com diversas terras presenteadas ou transferidas para cidadãos negros, as quais eram — com uma frequência significativa —

⁹⁰ Rachel Bogardus Drew, “Systemic Inequality: Displacement, Exclusion and Segregation: How America’s Housing System Undermines Wealth Building in Communities of Color”, Publicado em 2020. Acesso em: <https://www.enterprisecommunity.org/connect/blog/very-brief-history-housing-policy-and-racial-discrimination>

confiscadas por intermédio de políticas públicas que aparelhavam o Estado com uma estrutura judiciária caracterizada pela discriminação racial. Nesse caso, é importante frisar como, ainda que a discriminação religiosa e quanto ao país de origem dos proprietários muitas vezes tomasse parte nas decisões judiciais, era o racismo e o desejo de segregação por trás desse aparato jurídico quem dava forças para a persistente promoção de desigualdades habitacionais no país.

Não é à toa que um personagem como Macon Dead II, pai do protagonista Milkman, em *Song of Solomon* (1977), construa sua vida em função do enriquecimento desenfreado e do acúmulo de títulos de propriedade em seu nome. Tendo inicialmente conseguido dinheiro por meio de uma herança destinada à sua esposa, Macon insiste na ascendência de classe como uma forma de quitar o valor negativo da raça para um homem negro buscando o sucesso em um contexto como o dos Estados Unidos.

Tired, irritable, [Macon] walked down Fifteenth Street, glancing up as he passed one of his other houses, its silhouette melting in the light that trembled between dusk and twilight. Scattered here and there, his houses stretched up beyond him like squat ghosts with hooded eyes. He didn't like to look at them in this light. During the day they were reassuring to see; now they did not seem to belong to him at all — in fact, he felt as though the houses were in league with one another to make him feel like the outsider, the property-less, landless wanderer. (Morrison, 1977, p. 33)

Macon contorna os limites do sentimento de posse, oscilando entre a materialidade das casas que lhe pertencem e as impressões noturnas de ser confiscado dessas propriedades por conta de sua cor. Isso reflete o fato de não existir um forte elo de companheirismo entre Macon e quaisquer outros personagens no romance. Ele é o pai que gere sua família com mão de ferro, praticamente anulando a esposa no cotidiano de sua casa; ele é o homem negro que não se sente parte da comunidade com a qual convive; e ele acaba sendo usado como peça no tabuleiro dos brancos com quem negocia aluguel e compra de propriedades, pois no fim do dia será Macon quem irá se prestar a manter os inquilinos negros sob a tutela da branquitude e da norma do proprietário.

Buscando situar o contexto estadunidense em um quadro mais amplo, é interessante visitar os ensaios de Jacques Derrida, nos quais o autor se propõe a interrogar as bases da ideologia jurídica que permeia as sociedades contemporâneas. No ensaio “Do direito à justiça”, Derrida recupera um escrito de Montaigne onde o mesmo afirma que “... nosso próprio direito tem, ao que dizem, ficções legítimas sobre as quais ele funda a verdade de sua justiça”. O que é uma ficção legítima? Que quer dizer fundar a verdade da justiça?” (Montaigne *apud* Derrida, 2018, p. 22). Essa última pergunta nos será fundamental para pensar como, nas práticas e nos discursos ao longo da história da cidadania em um país como os Estados Unidos, foram aceitas certas “ficções legítimas” enquanto fatos sociais validados sob a alcunha de “verdade da

justiça”. Tal valor de verdade seria fundado a partir do ato performativo de denominação e consolidação dessa legitimidade na esfera social dentro da qual essa ficção pretende operar. É, portanto, o caso do racismo habitacional estadunidense, cuja manutenção, a partir de leis estaduais e federais, pavimentou o caminho até o período das leis Jim Crow. Derrida chega a afirmar, voltando a um tema explorado por Walter Benjamin em “Para uma crítica da violência” (1921), as formas como

O próprio surgimento da justiça e do direito, o momento instituidor, fundador e justificante do direito, implica uma força performativa, isto é, sempre uma força interpretadora e um apelo à crença: desta vez, não no sentido de que o direito estaria *a serviço* da força, instrumento dócil, servil e portanto exterior do poder dominante, mas no sentido de que ele manteria, com aquilo que chamamos de força, poder ou violência, uma relação mais interna e mais complexa. (Derrida, 2018, p. 24)

Ainda que Derrida esteja falando da justiça no geral e não de um conjunto particular de leis, é fundamental ter em mente o caráter violento e instaurador de se “*fazer a lei*, [entendendo que o mesmo] consistiria num golpe de força, numa violência performativa e portanto interpretativa que, nela mesma, não é nem justa nem injusta” (Derrida, 2018, p. 24). A lei, por seu aspecto hermenêutico, segundo a leitura de Derrida, estaria condicionada também à produção de uma crença “mística” em seu valor de verdade e na garantia de sua aplicabilidade no plano material. Isto é, o interesse de Derrida é ressaltar que “há (...) um silêncio murado na estrutura violenta do ato fundador. Murado, emparedado, porque esse silêncio não é exterior à linguagem. Eis (...) [o] *fundamento místico da autoridade*” (Derrida, 2018, p. 25). Essas ponderações filosóficas sobre natureza do direito tem por objetivo, nesta tese, situar o conjunto de políticas habitacionais promulgado nos Estados Unidos entre os séculos XIX e XX como uma das bases centrais para consolidação da posterior geografia da segregação racial em todo o território do país.

Dessa maneira, o período da Reconstrução, ainda que tenha estabelecido uma série de políticas nacionais buscando a efetiva integração da população recém liberta no pós guerra civil, não deu conta de desaparelhar as instituições jurídicas que limitavam a posse de terras/propriedade por parte de negros e indígenas. Pelo contrário, em alguns estados escravistas do Sul, a emancipação dos escravizados em 19 de Junho de 1865 desencadeou, como uma consequência regional, o fortalecimento das proibições da posse de terras/propriedade por parte das pessoas não brancas. Isso ocorria em paralelo a uma expansão de formas precarizadas do trabalho assalariado nas plantações do Sul. Afinal, atentos à vulnerabilidade das pessoas negras que buscavam um lugar onde pudessem trabalhar e receber um salário digno, os antigos senhores da casa-grande aproveitaram para promover as suas fazendas como boas opções para quem buscasse emprego nesse “novo” mercado de trabalho.

Sendo assim, a precarização promovida por essas relações entre empregador e trabalhador acabavam se estendendo às práticas de superexploração calcadas na violência racial herdadas do regime escravocrata. A consequência histórica dessas práticas estaria, portanto, na perpetração social, econômica e jurídica da segregação racial — promovendo junto à sua população negra, cada vez mais, uma política habitacional proibitiva, complementada pela limitação das oportunidades que poderiam viabilizar às famílias negras os meios para a construção de sua própria riqueza.

Diante desse prognóstico histórico, é mais fácil compreender como, para uma pessoa negra nos Estados Unidos, era importante almejar tornar-se dono de uma propriedade. Da mesma maneira, fica palpável a importância de políticas que assegurassem moradias arrendáveis de qualidade, colocadas no mercado por um bom preço e sem falcatriuas. Contudo, a disponibilização muito restrita de certo suporte habitacional durante a Reconstrução não deu conta de resolver desigualdades anteriores nas dinâmicas rurais e urbanas do país.

Nos parágrafos de abertura do longo artigo intitulado “Systemic Inequality: Displacement, Exclusion and Segregation — How America's Housing System Undermines Wealth Building in Communities of Color” (2019), Danyele Solomon, Connor Maxwell e Abril Castro debatem a persistência do critério da cor enquanto continuidade das desigualdades habitacionais nos Estados Unidos ao longo do século XX. Não lhes escapa que os membros do Congresso estadunidense buscaram, em um momento inicial, assegurar a disponibilidade de propriedades para compra e aluguel de todas as pessoas, independente de sua raça. Também não deixam de reconhecer o interesse do governo em diminuir as barreiras impedindo o acesso e expandir a capacidade dos cidadãos do país para se tornarem, um dia, proprietários de terras ou moradores de aluguel em casas com preços mais acessíveis. No entanto, as pesquisas posteriormente realizadas pelos autores demonstram que esses esforços levaram um grupo bem específico a se beneficiar no quesito moradia: as famílias brancas.

Não foram poucas as vezes, durante toda a história dos Estados Unidos, nas quais famílias negras foram removidas à força de suas casas, ou despejadas de determinado local, enquanto lhes era negado o direito de acessar as mesmas oportunidades de emprego e moradia que as famílias brancas da mesma região. O resultado dessa prática foi a realocação geográfica da população negra do país — em especial após o período da Reconstrução — em comunidades isoladas, ainda mais distantes dos centros urbanos. Tal cenário é recuperado em detalhes no artigo da jornalista Rachel Bogardus Drew, “A Very Brief History of Housing Policy and Racial Discrimination”, publicado em dezembro de 2020:

Por volta da virada do século XX, uma nova onda de políticas habitacionais e de uso da terra foi introduzida nos Estados Unidos, para facilitar a dispersão de famílias de cidades populosas e encorajar mais a compra de propriedades. Contudo, subjacente a muitas dessas leis, estava um esforço orquestrado para segregar as famílias e as casas [*household*] por raça e etnia. Algumas políticas estaduais e locais foram explícitas na exclusão dos [Negros, Indígenas e Pessoas de Cor] da vida e da posse de propriedades em certas comunidades, argumentando que a integração levaria a agitação social e civil. Outras segregaram bairros economicamente, permitindo que casas de uma só família só fossem construídas nos bairros mais desejáveis, eliminando efetivamente inviabilizando que a maioria das famílias negras pudessem pagar [para morar] nessas áreas. A falta de fiscalização contra atos particulares de discriminação escancarada – tais como as restrições em escrituras que impediam a revenda de propriedades individuais a qualquer pessoa de uma determinada raça – consolidou ainda mais a segregação residencial como a norma nos mercados imobiliários. (Drew, 2020)⁹¹

Das leis mais explícitas às licitações menos diretas, o medo e as angústias da integração entre negros e brancos nos Estados Unidos tomou as proporções de um épico de guerra. A situação do país na década que antecedeu a crise do capitalismo internacional em 1929 é marcada por uma ausência significativa do envolvimento governamental nas políticas habitacionais de seus estados. A frenética movimentação de dinheiro nas bolsas de Nova Iorque pouco ou nada voltaram sua atenção para o crescente problema da desigualdade de moradia no país. Sendo assim, quando o critério da raça volta a entrar em jogo nas discussões jurídicas sobre a distribuição habitacional, o que ocorre é um estímulo violento à institucionalização das leis Jim Crow, segregando os espaços urbanos e rurais do país entre aqueles que seriam destinados apenas às “pessoas de cor”⁹² e aqueles destinados às pessoas brancas. No decorrer da história, a prática jurídica só fez reforçar a segregação racial no país, com base na ideia de que o convívio entre negros e brancos só poderia levar a inquietações sociais ainda mais abrangentes. Essa narrativa é respaldada e detalhada no já mencionado artigo de Solomon, Maxwell e Castro, quando afirmam que

Embora os nativos americanos sejam há muito tempo o alvo principal da redistribuição de terras patrocinada pelo governo, outras comunidades de cor – especialmente as comunidades negras – também sofreram e continuam a sofrer deslocamentos. Para as comunidades negras em áreas urbanas, as políticas públicas têm sido frequentemente promulgadas sob o pretexto da criação de novos espaços públicos, do combate à degradação urbana ou do reforço ao desenvolvimento

⁹¹ Original: “Around the turn of the 20th century, a new wave of housing and land-use policies were introduced across the United States, to facilitate the dispersal of households from crowded cities and encourage more property ownership. Underlying many of these laws, however, was a concerted effort to segregate households by race and ethnicity. Some state and local policies were explicit in their exclusion of BIPOC [Black, Indigenous and People of Color] from living and owning property in certain communities, arguing that integration would lead to social and civil unrest. Others segregated neighborhoods economically by permitting only single-family homes to be built in the most desirable neighborhoods, effectively pricing out most households of color from these areas. A lack of enforcement against private acts of overt discrimination – such as deed restrictions that prevented resale of individual properties to anyone of a designated race – further cemented residential segregation as the norm in housing markets.”

⁹² A nomenclatura é recuperada aqui em função de sua relevância histórica nos Estados Unidos como significativo agregador de diversas pessoas não brancas.

econômico. Mas, com o tempo, essas políticas privaram as comunidades negras da riqueza e da estabilidade financeira encontradas na propriedade e no aluguel de moradia a preços acessíveis. (Solomon; Maxwell; & Castro, 2019)⁹³

Para dar apenas mais um exemplo, foi dessa maneira, resguardando-se com a desculpa de uma ampliação da garantia de acesso ao espaço público, que milhares de famílias negras foram despejadas em 1850, no seio da cidade de Manhattan, em Nova Iorque, para dar lugar à construção do que viria a ser o Central Park. Não é difícil enxergar como o despejo e consequente deslocamento dessas famílias funcionou como estratégia política de enfraquecimento das comunidades negras enquanto coletivos de onde poderiam emergir reivindicações robustas de seus direitos.

É, portanto, sob a luz desses fatos que devemos atentar para a trilha histórica deixada por cada uma dessas violações dos direitos de toda uma população, observando como as mesmas são parte de uma continuidade maior, fundamental para a compreensão da história geral dos Estados Unidos. Só assim seremos capazes de descortinar as contradições subterrâneas ao enredo da prosperidade e do desenvolvimento civilizatório que marca o tom do cânone oficial da história do país nas primeiras décadas do século XX. Isso significa dizer que, tendo em mente o fato de que a escravidão foi oficialmente abolida nos Estados Unidos em 1865, é chocante que a garantia de políticas habitacionais para a população negra por parte do governo não tenha sofrido nenhuma mudança significativa, no mínimo, desde o 1800.

Nesse sentido, o conjunto de programas implementados em 1933 pelo governo de Franklin Delano Roosevelt, o “New Deal”, voltado para auxiliar a vida das pessoas que sofreram com os efeitos da Grande Depressão de 29, marca também uma mudança no grau de envolvimento que o Estado viria a ter com as políticas econômicas e sociais no país. Uma consequência imediata disso, ao menos no horizonte de imaginação política de uma população ostracizada pela desigualdade habitacional, foi o entendimento de que, se havia um problema social a ser aplacado com celeridade, este era a questão da moradia. Pensando nesse cenário, o pesquisador Ira Katznelson, em seu livro *When Affirmative Action Was White* (2005), nos ensina que

As condições de vida eram péssimas. Nem mesmo uma em cada cem famílias negras de agricultores tinha água fria ou quente canalizada para as suas casas, e apenas cerca de três em cada cem tinham bombas manuais dentro de casa (em comparação com cerca de 20 por cento das famílias brancas que conseguiam receber água no interior

⁹³ Original: “While Native Americans have long been the primary target of government-sponsored land redistribution, other communities of color—especially Black communities—have experienced and continue to experience displacement as well. For Black communities in urban areas, public policies have often been enacted under the guise of creating new public spaces, combating urban blight, or bolstering economic development. But over time, these policies have stripped Black communities of the wealth and financial stability found in property ownership and affordable rental housing.”

de suas casas). Enquanto aproximadamente um em cada três brancos possuía uma geladeira ou um refrigerador mecânico, menos de um em cada dez negros o possuía. As casas brancas tinham em média cinco cômodos, as casas negras apenas três. Constantemente, esses consistiam em um ou dois quartos mal ventilados que se revelavam sufocantes no calor do verão, além de superlotados e anti-higiênicos durante todo o ano. Em 1940, 97% das habitações rurais negras não tinham acesso à eletricidade. As habitações urbanas não eram muito melhores. Um inquérito nacional de saúde descobriu que apenas 10% das famílias brancas nas cidades não tinham abastecimento de água dentro de suas casas, por sua vez 60% dos negros não tinham água em suas cozinhas; 75% em seus banheiros. Em Birmingham, Charleston e Jackson, mais de 90% não dispunham de quaisquer instalações desse tipo. E enquanto os brancos urbanos no Sul cozinhavam com gás ou eletricidade durante 90% do tempo, os números comparáveis de negros nas mesmas condições variavam entre um mínimo de 1% em Jackson e um máximo de 49% em Dallas. (Katznelson, 2005, p. 30)⁹⁴

Cada um dos dados elencados por Katznelson ressoam, em alto e bom tom, o critério da raça no liame habitacional que estruturava as dinâmicas urbanas e rurais da nação. No final das contas, a ajuda que o Estado de Roosevelt ofereceu, concedida em um momento determinante para o futuro da justiça social no país, tinha cor e endereço. “(...) enquanto a intervenção e o investimento federal ajudaram a expandir a propriedade e a moradia a preços acessíveis para inúmeras famílias brancas, ambos minaram a construção de riqueza nas comunidades negras” (Solomon; Maxwell; & Castro, 2019)⁹⁵. Tamanha persistência governamental em políticas de manutenção à desigualdade racial de moradia — sem contar o já mencionado terrorismo racial que dominava os estados do Sul — encontraram por parte da população branca uma adesão assustadora (porém não surpreendente) no cerco aos direitos das famílias negras que buscavam se erguer durante o período da Reconstrução e nos anos que marcam a sua decadência.

Após a reemergência da Ku Klux Klan e a consolidação do terror racial como política pública nas cidades do Sul a partir de 1876, a população negra teve de esperar a Primeira Guerra Mundial para vislumbrar uma possível saída em massa das condições de medo promovidas pelas autoridades dessas regiões. O alistamento de civis nas tropas estadunidenses para lutar na guerra aumentou a oferta de empregos nas grandes metrópoles do Norte e do Oeste (é o exemplo

⁹⁴ Original: “Living conditions were wretched. Not even one in a hundred black farm families had cold or hot water piped into their homes, and only some three in a hundred had hand pumps indoors (compared to about 20 percent of white families who could retrieve water inside). Whereas approximately one in three whites possessed an icebox or mechanical refrigerator, fewer than one in ten blacks did. White homes averaged five rooms, black homes just three. Often, these consisted of one or two poorly ventilated rooms that proved stifling in the heat of summer, and overcrowded and unhygienic all year round. In 1940, 97 percent of black rural dwellings lacked electricity. Urban housing was not much better. A national health survey discovered that just 10 percent of white families in cities lacked an indoor water supply, but 60 percent of blacks did not have water in their kitchens; 75 percent in their bathrooms. In Birmingham, Charleston, and Jackson, more than 90 percent had no facilities of this kind at all. And whereas urban whites in the South cooked with gas or electricity 90 percent of the time, the comparable black figures varied from a low of 1 percent in Jackson to a high of 49 percent in Dallas.”

⁹⁵ Original: “(...) while federal intervention and investment has helped expand homeownership and affordable housing for countless white families, it has undermined wealth building in black communities.”

de Chicago e de Los Angeles), provocando o maior e mais longo movimento de migração interna na história dos Estados Unidos, a Grande Migração (indo aproximadamente de 1915 até 1970). A jornalista Isabelle Wilkerson, em seu livro monumental sobre o assunto, *The Warmth of Other Suns: The Epic Story of the Great Migration* (2011), nos ensina como:

Durante seis décadas, por volta de seis milhões de sulistas negros deixaram a terra de seus ancestrais e se espalharam por quase todos os cantos do país em busca de uma futura existência repleta de incertezas. A Grande Migração se tornaria um ponto de inflexão na história. Ela viria a transformar o espaço urbano dos Estados Unidos e reformularia as ordens sociais e políticas de todas as cidades as quais tocou. Ela iria forçar o Sul a procurar por sua alma e finalmente deixar de lado um sistema feudal de castas. Ela cresceu a partir das promessas não atendidas após a Guerra Civil e, considerado todo o peso deixado por ela, ajudou a empurrar o país em direção às revoluções dos direitos civis dos anos 60. (Wilkerson, 2011, p. 9)⁹⁶

No entanto, esse processo de progressiva abertura das indústrias do Norte à mão de obra dos negros do Sul tem suas raízes em um movimento migratório anterior à Primeira Guerra. A ocupação de bairros periféricos nas grandes cidades do Norte começa já por volta de 1890, antes mesmo dos eventos de 1914 ganharem tração. Isso porque algumas almas negras corajosas já haviam buscado ir atrás de uma vida melhor para suas famílias após o cerco se fechar diante da promulgação das leis Jim Crow no Sul (Wilkerson, 2011, p. 161). Em certo momento, quando o fluxo migratório toma as proporções de um movimento de massas, passando por cima do mero recrutamento das indústrias do Norte frente à escassez de mão de obra durante a Guerra, os Estados do Sul começaram a instaurar políticas de bloqueio do fluxo de informações vindas do Norte. “Uma vez que as pessoas continuavam partindo, o Sul recorreu à coerção e à interceptação (...). Aqueles que tentavam partir eram taxados de fugitivos e não podiam ter certeza de que iriam conseguir escapar” (Wilkerson, 2011, p. 163)⁹⁷. O desespero dos fazendeiros que observavam os trabalhadores negros deixando suas plantações foi tamanho que, em determinada altura, até mesmo os baixíssimos salários oferecidos aos ex-escravizados foram alterados de modo a tentar induzir as famílias ainda no Sul a deixarem de lado o sonho de ir para o Norte. O efeito foi praticamente nulo. Trens e mais trens se enchiam de famílias negras a caminho das grandes metrópoles do Norte. E isso, para muitos, era agir em cima de uma esperança cultivada em migalhas.

A Grande Migração se estendeu por três afluentes principais e desaguou em

⁹⁶ Original: “Over the course of six decades, some six million black southerners left the land of their forefathers and fanned out across the country for an uncertain existence in nearly every other corner of America. The Great Migration would become a turning point in history. It would transform urban America and recast the social and political order of every city it touched. It would force the South to search its soul and finally to lay aside a feudal caste system. It grew out of the unmet promises made after the Civil War and, through the sheer weight of it, helped push the country toward the civil rights revolutions of the 1960s.”

⁹⁷ Original: “When the people kept leaving, the South resorted to coercion and interception (...). Those trying to leave were rendered fugitives by definition and could not be certain they would be able to make it out.”

reservatórios por todo o Norte e Oeste. Um fluxo (...) transportou pessoas dos estados costeiros da Flórida, da Geórgia, das Carolinas e da Virgínia pela costa leste até Washington, Filadélfia, Nova York, Boston e seus satélites. Uma segunda corrente (...) atravessou a espinha central do continente, (...) desde o Mississippi, Alabama, Tennessee e Arkansas até as cidades industriais de Cleveland, Detroit, Chicago, Milwaukee, Pittsburgh. Um terceiro e posterior fluxo transportou pessoas (...) da Louisiana e do Texas para toda a Costa Oeste, com alguns sulistas negros viajando para mais longe do que muitos imigrantes modernos. (Wilkerson, 2011, p. 178)⁹⁸

Não escapa aos estudos de Wilkerson como a Grande Migração se configura em um movimento mais semelhante aos de refugiados da fome, guerra, e genocídio do que a um fluxo migratório autônomo. Essa similaridade, para Wilkerson, guarda relação com a natureza peculiar da instituição segregacionista no Sul, considerando a longa história de precarização das garantias públicas de moradia e direitos básicos à população negra via leis Jim Crow (Wilkerson, 2011, p. 179). Ou seja, pensar a precariedade da vida das famílias negras no Sul nesse período envolve sempre refletir sobre o funcionamento das políticas públicas favorecendo os empregadores brancos que moram nessas cidades. Um sujeito cujo corpo é racializado por seus pares no mundo estadunidense é um sujeito que se via forçado, pelo funcionamento padrão das leis Jim Crow, a ocupar a imagem inversa de seu reverso branco.

Rumamos, assim, para o último romance figurando neste capítulo, *Jazz* (1992), no qual as dinâmicas do pertencer são subtexto, costura e provocação. Nele, o pano de fundo histórico determinante para o desenvolvimento de sua narrativa opera justamente no enquadre da Grande Migração. Tendo isso em vista, reitero o quanto o redesenhar da casa racializada, não mais submetendo sujeitos a uma “windowless prison” para dentro da qual as pessoas racializadas foram empurradas à força, passará, em Morrison, pela ficcionalização produtiva do contexto histórico compartilhado enquanto memória (ou enquanto apagamento) pela população de seu país. Nesse sentido, a autora tem interesse em demarcar a dimensão na qual os discursos sobre a história atravessam as pessoas que dela descendem – sejamos nós pessoas brancas ou negras, latino-americanas ou ameríndias, descendentes dos confederados racistas das cidades do Sul dos Estados Unidos, ou das pessoas anteriormente escravizadas por esses mesmos cidadãos de um país que posava como arauto da liberdade. Na esteira desse raciocínio, Morrison nos implica ativamente nessas descendências, ainda que promover essa memória seja um exercício mediado ora pelo medo, ora pela vergonha de um passado que não queremos herdar. Sendo assim, como

⁹⁸ Original: “The Great Migration ran along three main tributaries and emptied into reservoirs all over the North and West. One stream, (...) carried people from the coastal states of Florida, Georgia, the Carolinas, and Virginia up the eastern seaboard to Washington, Philadelphia, New York, Boston, and their satellites. A second current, (...) traced the central spine of the continent, paralleling the Father of Waters, from Mississippi, Alabama, Tennessee, and Arkansas to the industrial cities of Cleveland, Detroit, Chicago, Milwaukee, Pittsburgh. A third and later stream carried people (...) from Louisiana and Texas to the entire West Coast, with some black southerners traveling farther than many modern-day immigrants.”

vimos, os textos de Morrison escrevem a memória dessas violências, descobrindo onde a linguagem ainda as reproduz, como tarefa desafiadora da escrita de ficção.

A datação do período da Grande Migração, para Wilkerson, pode ser estimada a partir do já indicado início da Primeira Guerra Mundial, por volta de 1914-15. No entanto, a dimensão de sua extensão acaba sendo um pouco mais difícil de datar. Wilkerson situa essa extensão até os anos 1970, quando as medidas aprovadas mediante a assinatura do *Civil Rights Act*, em Julho de 1964, efetivamente começam a surtir algum efeito prático na “dessegregação” racial das instituições nos Estados Unidos como um todo.

Tendo como pano de fundo histórico esse cenário nacional, *Jazz* conta uma história que começa e termina na iminência de um crime a se repetir – Joe, homem negro assassino de sua jovem amante Dorcas, deverá reincidir no crime, pois é isso que dele se espera. A narrativa acompanha um momento específico na vida de Violet e Joe, ambos com 50 anos, um casal negro nascido no Sul dos Estados Unidos, mas que mora há quase 20 anos na Cidade (subtextualmente indicada como Nova York). Sabemos de início que Joe, mesmo sendo um homem amado e admirado em sua comunidade no Harlem, matou sua amante de dezoito anos, Dorcas, e a narradora está na espreita pois ao leitor é dado a entender que o disco virá a se repetir diante de nosso testemunho.

Logo percebemos como a Cidade, nesse romance, tem como subtexto de suas ruas e vielas a promessa de um pertencimento que nem Joe, nem Violet, conseguiram encontrar em sua vida no Sul do país. A narração cedo nos introduz a esse sentimento:

I'm crazy about this City. (...) a city like this one makes me dream tall and feel in on things.(...) At last, at last, everything's ahead. The smart one says so when people listening to them and reading what they write down agree: Here comes the new. Look out. There goes the sad stuff. The bad stuff. The things-nobody-could-help stuff. The way everybody was then and there. Forget that. history is over, you all, and everything's ahead at last. (Morrison, 1992, p. 7)

A Cidade é um ideal. É também uma meta, um ponto de chegada onde tudo se resolverá, finalmente, para quem a ela deseja. Ao menos é isso que nos insiste a voz narrativa desde as primeiras páginas do romance. *Jazz* é, em muitos sentidos, um romance sobre o contraste entre essa promessa de pertencer e os desencontros de chegar ao tão almejado destino. A vida não se resolve pelo mero habitar de um novo lugar. Como Violet afirma em uma de suas falas no romance, “The City tightens you up” (Morrison, 1992, p. 81). Uma cultura de segregação racial não se limita às leis de determinados Estados da Federação estadunidense, mas o tão desejado Norte também se mostra como o outro lado perverso dessa mesma moeda. Ainda que a prática generalizada de linchamentos, como exemplo máximo da violência racial no Sul, não ocorra da mesma forma nas cidades ao Norte pelas quais Joe e Violet passam e nas quais finalmente se

estabelecem, a cultura racista e segregacionista os acompanha, no mínimo, com uma série de expectativas e predestinações cedo impostas aos corpos negros que por elas circulam.

Round and round about the town. That's the way the City spins you. Makes you do what it wants, go where the laid out roads say too. All the while letting you think you're free; that you can jump into thickets because you feel like it. There are no thickets here and if mowed grass is okay to walk on the City will let you know. You can't get off the track a City lays for you. (Morrison, 1992, p. 120)

Isso não surpreende quando a contraparte histórica para essa presença opressora da Cidade são políticas de segregação “não-oficiais” também difundidas nas cidades do Norte do país. É o caso da questão da moradia, aparentemente “dessegregada” quando comparada ao Sul, mas sempre atenta à linha de cor fabricada pelo mercado imobiliário conforme esse fluxo de famílias negras chegavam ao Norte:

Líderes brancos alertaram que os agentes imobiliários negros [*colored*] não buscassem moradias em certas ruas e tentaram negociar uma linha divisória que as pessoas negras [*colored people*] aceitassem não cruzar. Do outro lado da linha de cor, eles levavam vizinhos brancos recalcitrantes ao tribunal caso eles cedessem e alugassem para pessoas de cor indo contra as regras dos convênios. (Wilkerson, 2011, p. 250)⁹⁹

Tais práticas não surtiram muito efeito a médio e longo prazo, em especial pois os proprietários que desejavam e precisavam alugar seus imóveis só queriam encontrar alguém disposto a pagar. Por fim, foi a persistente migração de famílias negras para o Norte que promoveu uma disposição mais ampla à compra ou aluguel daquelas casas, mesmo que colocadas no mercado a preços exorbitantes. Dessa forma, o mercado imobiliário de muitas cidades do Norte, incluindo o processo ocorrido no Harlem, Nova York – Cidade retratada em *Jazz* –, acabou se tornando mais flexível e forçosamente mais “tolerante” à cultura negra trazida junto das famílias do Sul. Não à toa, junto às levas de imigrantes chegando os estereótipos sobre ele depositados eram parte central da maneira como o Norte enxergava os recém-chegados. Cabia mais ao cotidiano dessas famílias revelar à vizinhança a sua realidade para além do discurso dos outros:

Contrário a quase todas as suposições acerca da Migração, o estudo do censo de 1965 descobriu que os migrantes dos anos 50 – em particular aqueles que vieram de vilas e cidades (...) – contavam com um nível educacional maior até do que a população branca do Norte a qual eles se juntaram. A percentagem de migrantes negros no pós-guerra que tinham completado o Segundo Grau era tão grande quanto ou maior do que a percentagem de brancos nativos de Nova Iorque, Cleveland, Filadélfia, e St.

⁹⁹ Original: “White leaders warned colored real estate agents not to seek housing on certain streets and tried to negotiate a boundary line that colored people would agree not to cross. On the other side of the color line, they took recalcitrant white neighbors to court if they broke down and rented to colored people against the rules of the covenants.”

Louis [que tinham completado o Segundo Grau]; e era próxima da percentagem de brancos em Chicago [na mesma situação]. (Wilkerson, 2011, p. 262-263)¹⁰⁰

Assim, a Cidade – autorizada pelos indivíduos do Norte que reforçavam esses estereótipos – torna-se capaz de determinar o caminho de destruição formativa a qual submeterá cada corpo negro, de modo que só possam cogitar tornar-se sujeitos no enquadramento proposto por um país segregacionista. Essa predestinação acompanha Joe e Violet conforme caminham pelas ruas da Cidade. É assim que a voz narrativa determina e fecha enquanto absoluto aquilo que a Cidade faz com o sujeito, impedindo-o de fugir à expectativa. Curiosamente, o Harlem torna-se, em oposição a todas as expectativas, um espaço de circulação da cultura negra muito distinto da grande maioria dos bairros país afora. Isso resulta do movimento migratório intenso e persistente de comunidades negras inteiras capazes de se restabelecer no bairro a fim de construir novas possibilidades para a sua vida e a de seus familiares naquele local:

O espírito livre e individualista dos imigrantes e recém-chegados em busca de seu destino na maior cidade do país funcionou, portanto, em benefício das pessoas de cor necessitando de moradia no Harlem. Ele acabou abrindo espaço em um lugar que certamente iria se manter fechado na camisa de força cultural do Sul. (Wilkerson, 2011, p. 251)¹⁰¹

Frente a um bairro capaz de produzir na negritude o seu sentido de comunidade, a narração de *Jazz* é consistentemente contrária à humanidade buscada por essas personagens que saíram do Sul em busca de uma vida digna no Norte. Na sua coletânea de ensaios, *Notas de um filho nativo* (1955), o autor James Baldwin antecipa em parte o funcionamento discursivo da política racial que circunda as personagens de *Jazz*:

O negro insiste, por qualquer meio a sua disposição, que o branco deixe de considerá-lo como uma raridade exótica e o reconheça enquanto ser humano. (...) Quando, sob a máscara negra, um ser humano começa a se fazer notar, não há como não se perguntar, com certo grau de horror, que espécie de ser humano é aquele. O modo como a imaginação vê o outro é determinado, é claro, pelas leis da personalidade de quem imagina, e uma das ironias das relações entre negros e brancos é o fato de, através da imagem que o branco faz do negro, o negro poder descobrir que espécie de pessoa o branco é. (Baldwin, 2020, p. 191-192)

Descobrir e revelar a quem, com efeito, esse discurso dominante favorece está dentro do escopo da escrita ficcional, como Morrison a compreende em seus ensaios. A voz narrativa do romance as aperta, contrai e aprisiona no regime de expectativas do mundo branco inserido na

¹⁰⁰ Original: “Against nearly every assumption about the Migration, the 1965 census study found that the migrants of the 1950s— particularly those who came from towns and cities (...) – had more education than even the northern white population they joined. The percentage of postwar black migrants who had graduated from high school was as high as or higher than that of native whites in New York, Cleveland, Philadelphia, and St. Louis and close to the percentage of whites in Chicago.”

¹⁰¹ Original: “The free-spirited individualism of immigrants and newcomers seeking their fortune in the biggest city in the country thus worked to the benefit of colored people needing housing in Harlem. It opened up a place that surely would have remained closed in the straitjacketed culture of the South.”

ideologia dominante nos Estados Unidos do século XX. Assim, é também a voz narrativa quem nos dissimula, levando a crer que

(...) when Joe tries to remember the way it was when he and Violet were young, when they got married, decided to leave Vesper County and moved up North to the City almost nothing comes to mind. He recalls dates, of course, events, purchases, activity, even scenes. But he has a tough time trying to catch what it felt like. But for Joe it is different. That girl had been his necessary thing for three months of nights. (Morrison, 1992, p. 29)

O quanto é, de fato, esquecido por Joe sobre a migração que o levou, junto a Violet, de *Vesper County* até Nova York? O quanto pode ser esquecido de tamanha jornada? A juventude de Joe fica de lado em suas memórias, inviabilizada como um momento sem valor em sua vida, destituído de relevância emocional. Se render a essas memórias do passado com Violet o leva a desfazer-se aos poucos do lugar ocupado por ela em suas lembranças. Nesse sentido, Patricia Hill Collins nos ensina como a educação da masculinidade aos homens negros nos Estados Unidos fez com que muitos tenham desejado “(...) se tornar ‘senhores’, ocupando espaços tradicionalmente destinados à masculinidade – branca, próspera e detentora do comando –, mas são impedidos disso, podem se tornar perigosos para aqueles que estão mais próximos deles” (Collins, 2019, p. 301). Nota-se, por exemplo, como a voz narrativa nos leva a crer que Joe, ao se referir a Dorcas, sua amante, mal a nomeia. Os marcadores linguísticos da pessoa com quem ele traiu Violet se reduzem à posse de um objeto, “That girl had been *his* necessary thing” (grifos meus).

For Violet, who never knew the girl, only her picture and the personality she invented for her based on careful investigations, the girl’s memory is a sickness in the house—everywhere and nowhere. There is nothing for Violet to beat or hit and when she has to, just has to strike it somehow, there is nothing left but straw or a sepia print. (Morrison, 1992, p.28)

Para Violet, o espaço que acaba empestado pelas memórias de Dorcas é sua própria casa. Diferente do marido, ela não esvazia suas lembranças apenas porque os eventos da história entre Joe e Dorcas parecem ter chegado ao fim com a morte da menina. Antes, Violet caminhava por sua casa sentindo a presença de um veneno, contaminando a sua relação com o marido. Sem alternativas, Violet mal sabe como circular pelos cômodos da própria casa. Ela busca, desesperadamente, alguma empatia na qual navegar, seja por ela, seja por outrem:

A poisoned silence floated through the rooms like a big fishnet that Violet alone slashed through with loud recriminations. Joe’s daytime listlessness and both their worrying nights must have wore her down. So she decided to love—well, find out about—the eighteen-year-old whose creamy little face she tried to cut open even though nothing would have come out but straw. (Morrison, 1992, p. 5)

Violet percebe os limites em sua capacidade de afetar Joe para além de seu luto por Dorcas. Assim, é voltando à desconhecida Dorcas que ela encontra um caminho para atravessar

as ruas tortuosas da Cidade por conta própria. Suas investigações a levam menos à condenação da menina e mais à compreensão dos problemas afligindo seu marido e, por consequência, Dorcas. A masculinidade negra nas ruas de Nova York leva Joe a uma forma de possessividade que busca se ater às coisas que lhe trazem felicidade. No entanto, parte do problema é tratar a menina Dorcas apenas como uma coisa a qual possuir, ainda que isso surja de um primeiro desejo de proteção dela:

A incapacidade de desconstruir uma situação em que a masculinidade negra é definida pela capacidade dos homens de “possuir” e “controlar” suas mulheres, ao passo que a feminilidade negra se define pela capacidade das mulheres de ajudar os homens negros estadunidenses a se sentir homens de verdade, pode levar a uma situação de abuso das mulheres afro-americanas. (Collins, 2019, p. 300)

Os riscos às mulheres negras nos Estados Unidos, portanto, se redobram no contexto das expectativas depositadas em uma masculinidade que confunde, com frequência, a ideia de proteção com aquela de controle. Nesse sentido, a voz narrativa de *Jazz* é profundamente masculina, querendo controlar os destinos de suas personagens, prevendo os motivos aguardando para se repetir conforme a música continua a tocar. Assim, quando a amiga de Dorcas, Felice, entra na narrativa em diálogos com Joe, somos induzidos a esperar que ele a tome por coisa, trate-a como amante também e a mate, tal como fizera com Dorcas. Porém, o roteiro da vida é outro. O estereótipo não é tudo. E essa não é uma estabilidade à qual Joe e Violet querem se agarrar. Antes, os dois fazem de tudo para tomar distância dela. Quais formas de liberdade, então, passam a estar em jogo quando o livro termina? Quais lares passamos a poder enunciar frente à desilusão com o estereótipo?

I saw the three of them, Felice, Joe and Violet, and they looked to me like a mirror image of Dorcas, Joe and Violet. I believed I saw everything important they did, and based on what I saw I could imagine what I didn't: how exotic they were, how driven. Like dangerous children. That's what I wanted to believe. It never occurred to me that they were thinking other thoughts, feeling other feelings, putting their lives together in ways I never dreamed of. Like Joe. To this moment I'm not sure what his tears were really for, but I do know they were for more than Dorcas. All the while he was running through the streets in bad weather I thought he was looking for her, not Wild's chamber of gold. That home in the rock; that place sunlight got into most of the day. Nothing to be proud of, to show anybody or to want to be in. But I do. I want to be in a place already made for me, both snug and wide open. With a doorway never needing to be closed, a view slanted for light and bright autumn leaves but not rain. (Morrison, 1992, p. 221)

Dessa maneira, *Jazz* deixa de ser uma narrativa encerrada nas expectativas pautando o pertencimento do corpo negro à sociedade como reles marionete da imaginação dos brancos. A própria Morrison já nos revela o modo como em “(...) *Jazz* the dynamite future was lit under narrative voice. The voice that could begin with claims of knowledge, inside knowledge, and

indisputable authority – ‘I know that woman...’ – and end with the blissful epiphany of its humanity and its own needs” (Morrison, 1997, p. 9).

Seguindo esse raciocínio, será precisamente a voz narrativa quem irá nos revelar o seu equívoco. Ela quem primeiro previu como o crime de Joe se repetiria, como sujeitos negros nessa Cidade estariam sempre fadados ao crime e à brutalidade da violência. Ela que também conhecia aquelas pessoas de antemão, e que se surpreende quando o final do romance se consolida em um desvio das expectativas sobre esses sujeitos, permitindo que Joe e Violet reconstruam as formas de pertencer a um lar que a narração lhes negara desde o princípio da história:

So I missed it altogether. I was sure one would kill the other. I waited for it so I could describe it. I was so sure it would happen. That the past was an abused record with no choice but to repeat itself at the crack and no power on earth could lift the arm that held the needle. I was so sure, and they danced and walked all over me. Busy, they were, busy being original, complicated, changeable – human, I guess you'd say, while I was the predictable one, confused in my solitude into arrogance, thinking my space, my view was the only one that was or that mattered. I got so aroused while meddling, while finger-shaping, I overreached and missed the obvious. I was watching the streets, thrilled by the building's pressing and pressed by stone; so glad to be looking out and in on things I dismissed what went on in heart-pockets closed to me. (Morrison, 1992, p. 221)

Jazz, portanto, é um romance em que o movimento por pertencer se distingue de um habitar limitado pelo enquadre dos estereótipos. Até certo ponto, a voz narrativa nos conduz como quem tenta definir por onde irão caminhar essas pessoas negras chegando ao Norte do país. Resta perguntar quem, afinal, tem os recursos para descobrir ser mais do que prometem os estereótipos.

Jazz, então, opta por reescrever a narrativa do sujeito negro nessa Cidade, a partir do movimento dessas pessoas em direção aos lares que procuram construir. Uma questão central a essa passagem é que ela opera uma transformação narrativa das expectativas históricas por meio da ficção. Nesse sentido, a estrutura do romance de Morrison desvela o caráter necessariamente incompleto ou enviesado das meias verdades e das expectativas figurando nas narrativas literárias sobre a subjetividade negra. A voz narrando *Jazz* faz as vezes de um DJ com as primeiras *turntables*, pensando no passado como um “(...) abused record with no choice but to repeat itself at the crack and [which] no power on earth could lift the arm that held the needle”. É assim que, transformando o disco em instrumento, sampleando o que estava dado de modo a produzir uma nova possibilidade de existência, fora das expectativas, alheia à observação premeditada pelo *status quo*, Toni Morrison transforma a maneira de habitar essa casa racializada do discurso histórico. Essa transformação é feita a partir da linguagem que constitui sua estrutura, isto é, Morrison transforma a narrativa de dentro e por dentro, mas

ponderando também se aquilo que foi deixado de fora não é capaz de promover o pertencimento junto a novas ideias do que pode vir a ser um lar.

3.5 Quem é livre para pensar em um lar?

Não há mais espaço para dotar a casa de qualquer tipo de estabilidade. O movimento de tantas pessoas, históricas e ficcionais, fez da ideia de um lar nesta tese terreno movediço, cambiante. Onde Woolf nos conduziu por um corredor de cômodos possíveis na arquitetura da casa inglesa, Morrison opta por nos apresentar à geografia habitacional da sua linguagem e de seu país, oferecendo outras maneiras de se conceber a ideia de um lar.

Dito isso, as impressões desse constante movimento, inscritas sob as paredes da casa pela qual andamos tão ostensivamente neste capítulo, não parecem impedi-la de ter suas bases sólidas. Pelo contrário, mora justamente na instabilidade desse território a premissa que viabiliza na escrita o desejo de reinvenção da memória coletiva. Dispensamos, portanto, a rigidez das paredes cimentando nosso discurso em estereótipos, dando lugar a uma casa aberta, munida de portas e janelas amplas. Seremos capazes, assim, de perceber que há um risco em reenquadrar a liberdade a partir dos contornos dessa outra casa, mais afeita às mudanças da vida, não deverá confiscar a paisagem generosa oferecida por Morrison aos seus leitores e leitoras.

Uma das vantagens dessa casa aberta está na abrangência do horizonte que podemos observar de suas janelas. Como um limiar nos dando passagem, as portas também nos levam adiante. O movimento das pessoas por entre os seus cômodos recebe novos contornos, ultrapassando os limites de sua arquitetura provisória. Atravessamos, então, o pórtico onde fomos recebidos por Morrison no final do capítulo passado. Lá, sentada em uma cadeira de balanço confortável na entrada da casa de sua vizinha, Ursula K. Le Guin já nos aguarda com um livro no colo, abrindo em uma página a qual gostaria de ler em voz alta.

4 SOBRE HABITAR O CENTRO DE UM MUNDO — UMA LEITURA DE URSULA K. LE GUIN

Through story, every culture defines itself and teaches its children how to be people and members of their people — Hmong, !Kung, Hopi, Quechua, French, Californian... We are those who arrived at the Fourth World... We are Joan's nation... We are the sons of the Sun... We came from the sea... We are the people who live at the center of the world. (...) The center of the world is where you live. You can breathe air there. You know how things are done there, how things are done rightly, done well.

A child who doesn't know where the center is — where home is, what home is— that child is in a very bad way.

— Ursula K. Le Guin, “The Operating Instructions”, 2000

Walk carefully, well loved one,/ walk mindfully, well loved one,/ walk fearlessly, well loved one./ Return with us, return to us,/ Be always coming home.

— Ursula K. Le Guin, *Always Coming Home*, 1985

A morada de Le Guin se movimenta pelas mais diversas rotas interplanetárias. Ao longo de seus escritos na ficção científica, ela construiu espaçonaves capacitadas para subscrever a vida de milhares de personagens em trânsito entre uma cultura e outra. Por vezes, Le Guin narrou pessoas interessadas em descobrir mais sobre o universo para além da casa (ou do lugar) onde haviam nascido. Por outras, narrou a maneira como nossas vidas podem nos conduzir para outros lares os quais não antecipamos. No entanto, foi o tema do eterno retorno em direção ao lar que se difundiu em sua obra como um subtexto a ser descoberto, entrevisto e antecipado por quem a lê. Dito isso, em um gesto de retorno ao primeiro capítulo, recupero o último romance *sci-fi* escrito por Le Guin, *The Telling*, no qual ela nos apresenta à narrativa de Sutti, antropóloga interplanetária buscando formas de habitar a cultura alienígena do planeta Aka.

4.1 Tradução como cultura: a teia de idiomas íntimos em *The Telling*

Parte do resgate de *The Telling* neste início de capítulo, envolve a investigação de um movimento central à história do livro, o movimento de Sutti ao buscar o seu lugar naquela cultura, um gesto de tradução intercultural¹⁰². Falar de tradução como cultura, aqui, é pensar como Sutti tem a tarefa de traduzir a língua da contação [*the telling*], nativa à população mais velha de Aka, sob os termos de sua própria língua materna. Esse atravessamento será justamente o ponto nevrálgico de meu argumento nesta seção, pois Sutti só se perceberá capaz de transcodificar a experiência prática da contação (que dá título ao romance) a partir de uma prática íntima de reparação de sua “língua” materna, materializada em *The Telling* pela memória do assassinato inenarrável de sua amada, Pao.

Como já mencionado anteriormente, Le Guin estabeleceu diversas de suas narrativas *sci-fi* — entre elas *The Telling* — sobre as premissas de um contexto histórico-ficcional no qual o povo Hainish, uma etnia humanoide ancestral, foi um dia responsável pela colonização de inúmeros planetas universo afora. Esse empreendimento povoa tais planetas com um *gene humano* comum por diversas galáxias, mas cujo desenvolvimento evolutivo seguiu padrões diferentes por conta de uma série de razões políticas, geográficas e culturais. O ciclo de narrativas de Le Guin conta com essa premissa para repensarmos os sentidos atrelados à identidade humana enquanto traço comum a todos os povos desses planetas.

Em contraparte a essa origem histórica, a contemporaneidade das narrativas contadas em cada livro do ciclo se dá, em sua maioria, pelas vias de um diálogo direto ou indireto com a organização denominada Ekumen, composta por aproximadamente três mil nações em oitenta e três planetas. De acordo com o Enviado ao planeta Gethen, Genly Ai, em *The Left-Hand of Darkness*, o propósito dessa organização é alcançar alguma espécie de “Material profit [aqui o que está em jogo não é o termo *profit* como na noção capitalista de lucro]. Increase of knowledge. The augmentation of the complexity and intensity of the field of intelligent life. The enrichment of harmony (...). Curiosity. Adventure. Delight” (Le Guin, 1969, p. 35). A conversa na qual Ai faz essa declaração se trata de um encontro com o rei Argaven XV, governante de uma das comensalidades do planeta Gethen, portanto ele inclui em sua descrição da Ekumen um esclarecimento de que ela “is not a kingdom, but a co-ordinator, a clearinghouse for trade and knowledge (...)” (Le Guin, 1969, p. 36-37). Afirmar essa organização interplanetária como uma *clearinghouse* nos remete, necessariamente, ao seu propósito institucional de desobstruir as relações entre diferentes culturas. Essa é parte da circunstância sob a qual as pessoas se inscrevem nas escolas da Ekumen para atuar como Observadoras e

¹⁰² Não pretendo, aqui, enveredar por uma discussão conceitual particular aos estudos da tradução, mas sim desdobrar essa ideia a partir do diálogo com a antropologia.

Enviadas em um planeta alienígena, buscando compreender outros mundos e povos de maneira mais harmônica e conviver melhor com outras culturas humanas. Em *The Telling*, Sutti descreve a experiência de aprender outras línguas e culturas nessas escolas:

A yielding, an obedience, a willingness to accept these notes as the right notes, this pattern as the true pattern, is the essential gesture of performance, translation, and understanding. The gesture need not be permanent, a lasting posture of the mind or heart; yet it is not false. It is more than the suspension of disbelief needed to watch a play, yet less than a conversion. It is a position, a posture in the dance. So Sutti's teachers, gathered from many worlds to the city Valparaíso de Chile, had taught her, and she had had no cause to question their teaching. (Le Guin, 2000, p. 91, grifos meus)

Sendo assim, a função de quem se candidata a descer aos planetas que ainda não fazem parte dessa organização como Observadores ou Enviados será semelhante ao trabalho de antropólogas, vivendo entre um povo que se faz conhecer a elas. Sutti descreve a posição dessa antropóloga como uma disposição em aceitar as notas musicais da língua estrangeira em um “essential gesture of performance, translation, and understanding”. Nesse sentido, a melhor definição da qual disponho para essa prática de uma antropologia radical é aquela cunhada pela pesquisadora, antropóloga e professora Rita Segato ao propor uma reorganização do campo de estudos da antropologia a partir de uma outra forma de olhar para o seu “objeto” de análise:

O que proponho é que nosso antigo “objeto” clássico seja aquele que nos interpele, nos diga quem somos e o que espera de nós, e nos exija que usemos nossa “caixa de ferramentas” para responder a suas perguntas e contribuir com seu projeto histórico. É por causa dessa disponibilidade para a solicitação de comunidades e povos que essa prática disciplinar é também uma *antropologia litigante, a serviço, questionada*. (...) Sua *caixa de ferramentas, o ofício etnográfico*, serve à busca de respostas ativamente solicitadas por aquelas e aqueles que construímos como nosso “nativos”, interpretações e dados de que necessitam para desenhar seus projetos e, principalmente, vocabulários para a construção de retóricas que sustentem as metas históricas da continuidade de sua inserção no mundo como *povos e comunidades*, com soberania e relativa autonomia alimentar, mercados locais e regionais, e um cosmos próprio (...). (Segato, 2021, p. 16-17, grifos da autora)

A ideia de uma “antropologia litigante”, que se permite ser interrogada, pois investiga não a inserção de seu “objeto” em um mundo apenas, mas pressupõe a interação da antropóloga com outro povo em um universo de mundos e culturas, parece ser o futuro apontado por Segato enquanto antropóloga de nosso tempo e também ser o futuro imaginado por Le Guin enquanto escritora de ficção científica na década de 1960. O fato de que Le Guin estendeu esse universo, permitindo-se escrever sob suas premissas, até os anos 2000, quando publica *The Telling*, pode ser um sinal de que o desgaste de certos tropos da ficção científica, como afirmam alguns críticos, chegou mais cedo para alguns do que para outras. O crítico John Clute, por exemplo,

comenta sobre a emergência do *Cyberpunk*¹⁰³ na década de 1990 como único viés narrativo salvando a ficção científica em uma era mergulhada no domínio das redes (Clute, 2003, p. 67). No entanto, sob a revisão de uma “antropologia litigante”, é possível afirmar que Le Guin dá conta de reinventar suas histórias a partir de uma outra estratégia de aproximação do futuro imaginado, isto é, por meio de um futuro interplanetário para a humanidade, onde a comunalidade dessas culturas sob a alcunha de “humanoides” não descarta suas respectivas gramáticas culturais particulares. Antes, eu diria, esse aspecto é parte fundamental da importância dessas narrativas como forma de pensarmos o nosso presente por meio de um futuro por ela encenado. Se, conforme nos ensina Sara Ahmed, a ideia de reorientar-se diante do sentimento de desorientação envolve diretamente a compreensão do quanto o sentimento de estar em casa tem a ver com a criação de mundos (Ahmed, 2006, p. 31), é possível afirmar que, o processo mediante o qual Suttty passa a se sentir à vontade naquele planeta estranho à ela, mas com o qual partilha o *gene humano*, parte do seu alinhamento com essa prática cultural determinante para uma série de habitantes de Aka, a contação [*the telling*].

Assim, precisamos remontar à contação em *The Telling* como prática cultural subscrita ao passado do povo de Aka. Essa recuperação também nos levará a repensar as diversas explicações para a contação às quais somos remetidos durante o livro, de modo a tentar alcançar os sentidos culturais daquele povo conforme traduzidos por Suttty nas páginas finais do romance. Já foi indicado, brevemente, no primeiro capítulo desta tese, que conforme Suttty começa a descer o rio para longe do centro político de Aka, a postura reclusa das pessoas na cidade onde ela atuara até então, Dovza, dá lugar à estranha familiaridade de uma convivência com menos artifícios de linguagem — “A word or smile from her was enough to include her in their talk. And she realised, slowly, because it took her by surprise, that they didn't know she was an alien” (Le Guin, 2000, p. 33). Assim, as águas do rio a conduzem para o interior do continente, deixando para trás a cidade de Dovza e levando-a a optar por uma outra abordagem cultural enquanto Observadora da Ekumen.

Até então, Suttty estivera sujeita à impossibilidade do acesso ao passado de Aka por meio dos arquivos disponibilizados nas bibliotecas de Dovza. Isso porque o próprio governo local instituiu, antes de sua chegada ao planeta, políticas públicas que colocaram na ilegalidade a memória cultural de uma prática como a contação [*the telling*]. Sob esses auspícios, Suttty

¹⁰³ O *cyberpunk* enquanto subgênero da ficção científica ganhou esse nome do escritor de ficção científica Bruce Bethke, o qual “(...) in 1983 [used it] to describe novels and stories about the information explosion of the 1980s (hence ‘Cyber’, from cybernetics), most of them picturing a dense, urban, confusing new world in which most of us will find that we have been disenfranchised from any real power (hence ‘punk’)” (Clute, 2003, p. 67).

toma seu rumo para Ozkat-Ozkat, uma vila rural cuja permissão de viagem ela mesma já havia solicitado ao governo de Dovza com subseqüentes recusas e que agora, pela primeira vez, fora autorizada. Nessa jornada em direção a Ozkat-Ozkat, entramos cada vez mais em contato com a maneira como Suttu imaginara seu trabalho antes de começar a exercê-lo: “She had come to Aka to learn how to sing this world's tune, to dance its dance; and at last, she thought, away from the city's endless noise, she was beginning to hear the music and to learn how to move to it” (Le Guin, 2000, p. 91). Esse deslocamento vai lentamente permitindo a Suttu compreender que não é viável resumir a prática da contação [*the telling*] a um simples gesto de passar adiante certas narrativas em detrimento de outras.

A própria Le Guin nos sugere uma relação antropológica com a linguagem em contextos de comunicação intercultural. Nesse sentido, poderíamos dizer que, na prática da contação [*the telling*], “(...) the function of communication and the construction of meaning become as impenetrable to intellect alone as the tune of a song. The writer has to listen. The reader has to hear” (Le Guin, 2019, p. 37-38). Isso torna-se ainda mais verdadeiro quando Suttu descobre a permanência sutil, mas persistente da contação [*the telling*] justamente no subterrâneo de Ozkat-Ozkat, resguardando todos os seus mistérios e sutilezas acerca da vivência naquele planeta. Dessa maneira, enquanto leitora e estudiosa da antiga língua daquele povo, Suttu caminha pelos recantos de Ozkat-Ozkat tentando compreender o que permanece oculto naqueles espaços, naquelas paredes:

The rest of the city was small, subtle, dirty, fragile. Low house walls washed red or orange, horizontal windows set high under the eaves, roofs of red or olive-green tile with curlicues running up the angles and fantastic ceramic animals pulling up the corners in their toothy mouths; little shops, their outer and inner walls entirely covered with writing in the old ideographs, whitewashed over but showing through with a queer subliminal legibility. (Le Guin, 2000, p. 51)

A escrita em ideogramas é notável enquanto conjunto de inscrições remissivas naquelas paredes, quase apagadas devido à legislação do governo da cidade de Dovza. No entanto, Suttu as percebe como sinal de certos limites no que diz respeito à extensão do poder de apagamento do passado. Isso a estimula, a motiva enquanto antropóloga, pois sua tarefa como tradutora daquela cultura parece estar fora das bibliotecas vazias encontradas no seu primeiro contato com as cidades do planeta. Seguindo esse gesto, uma das primeiras tentativas de definição da prática cultural conhecida como a contação [*the telling*] vem das conversas entre as personagens que, dentro da comunidade de Ozkat-Ozkat, recebem a titulação de maz, assumindo o manto simbólico de ministrarem a contação, e aqueles que param para lhes escutar, yoz:

These teachers of the old language and the old way, the 'educated people,' were called maz. Yoz was a term indicating respectful equality; maz as an address indicated increased respect. As a title or a noun, it meant, as Suttu began to understand it, a function or profession that wasn't definable as priest, teacher, doctor, or scholar, but contained aspects of them all. (Le Guin, 2000, p. 100)

O intercâmbio de papéis, ou ao menos a possibilidade de qualquer um eventualmente tornar-se maz, é fundamental para o desenvolvimento dessa prática entre quem conta e quem escuta como costume rotineiro e pressuposto relacional entre os habitantes de Ozkat-Ozkat. Ainda que fosse um hábito do passado, escondido sob a fachada de obediência às proibições da capital, também era entendido pelo povo como um “resto” de cultura do qual não se queria distanciar. Conforme Suttu se permite a interrogação de personagens como Maz Ottiar nos termos daquele povo, deixando o pensar deles adentrar e fertilizar o seu próprio pensamento, o seu próprio idioma, ela começa a dar forma às abstrações produzidas por suas traduções parcas dos ideogramas apagados nas paredes das casas e dos edifícios de Ozkat-Ozkat. É o próprio Maz Ottiar quem tenta oferecer-lhe uma definição provisória do que consiste a contação:

“Animals have no language. They have their nature. You see? They know the way, they know where to go and how to go, following their nature. But we're animals with no nature. Eh? Animals with no nature! That's strange! We're so strange! We have to talk about how to go and what to do, think about it, study it, learn it. Eh? We're born to be reasonable, so we're born ignorant. You see? If nobody teaches us the words, the thoughts, we stay ignorant. If nobody shows a little child, two, three years old, how to look for the way, the signs of the path, the landmarks, then it gets lost on the mountain, doesn't it? And dies in the night, in the cold. So. So.” (Le Guin, 2000, p. 134)

O destaque que Maz Ottiar dá à linguagem não é gratuito no excerto acima. Sua definição, a princípio, se aproxima muito da definição canônica de Aristóteles para o ser humano como o “vivente que possui *lógos*”¹⁰⁴ (*zôon lógon echon*). Nesse sentido, é possível interpretar os seus dizeres a partir da definição de linguagem ofertada no início do livro *Feminino e Linguagem: Itinerários entre o silêncio e o tagarelar* (2023), da filósofa Isabela Pinho, no qual ela destrincha a proposição aristotélica dando a entender como “A linguagem é o pressuposto, ou o ponto de partida, para a construção de saber, na medida em que constitui o mundo, a morada do humano. A linguagem antecipa desde sempre o falante, na medida em que ele é desde sempre lançado nela” (Pinho, 2023, p. 27)¹⁰⁵. No entanto, pensando no ecossistema de palavras e sentidos escolhidos por Le Guin, gostaria de começar a aproximar essa contação cuja cultura se desdobra no âmbito da ficção a uma forma de enxergar o mundo e as culturas

¹⁰⁴ Sigo, aqui, a tradução encontrada no livro de Isabela Pinho (2023, p. 27).

¹⁰⁵ Em certa medida, a leitura do livro de Isabela Pinho — em sua proposta de articulação do pensamento de Agamben, Benjamin e Lacan — informa muitas das reflexões deste capítulo, em particular no que diz respeito ao tema da linguagem como articulação interessada de distintas formações discursivas no pensamento filosófico.

que o povoam para além das personagens ficcionais de Le Guin. Em um passagem já citada no primeiro capítulo desta tese, encontrada no ensaio “The Operating Instructions”, a autora afirma categoricamente que

Home, imagined, comes to be. It is real, realer than any other place, but you can't get to it unless your people show you how to imagine it — whoever your people are. They may not be your relatives. They may never have spoken your language. They may have been that for a thousand years. They may be nothing but words printed on paper, ghosts of voices, shadows of minds. But they can guide you home. They are your human community. (Le Guin, 2004, p. 208)

Quanto dessa prática discursiva na cultura do povo de Ozkat-Ozkat não é atravessada pela tentativa de oferecer ao coletivo um lar? A própria Le Guin afirma, na página seguinte à citação acima, “Listening is an act of community, which takes space, time, and silence” (Le Guin, 2004, p. 209). Esse parece ser o sentido do que Maz Ottiar pretende contar a Sutti quando afirma que “If nobody teaches us the words, the thoughts, we stay ignorant”. A linguagem enquanto dizer, aqui, apresenta-se como aceno ao convívio. Essa convivialidade, comunalidade, opera justamente por meio de uma “língua” a qual não se quer perder.

Nesse sentido, a filósofa e tradutora Gayatri Spivak nos ajuda a pensar, a partir do exemplo dos aborígenes australianos da região leste de Kimberley que afirmavam ter perdido sua língua (no sentido de terem “[perdido] o contato com sua base cultural” (Spivak, 2005, p. 47) , como “A metáfora-conceito ‘língua’ está aqui representando aquela palavra que nomeia o instrumento principal para a performance da tradução de fora para dentro no vaivém temporizante que se chama vida” (Spivak, 2005, p. 47-48)¹⁰⁶. Como comunicar aquilo que se tornou intraduzível na língua desse povo, uma vez que eles “perderam o contato com sua base cultural”? A contação, em *The Telling*, ainda não é uma base cultural perdida. No entanto, ela não habita territórios a céu aberto naquele planeta.

Na medida em que a “Tradução é o ato de transferir de um a outro” (Spivak, 2005, p. 57), é importante para o caminho traçado pelo ensaio de Spivak recuperar o entendimento de Melanie Klein da produção do sujeito ético enquanto uma tradução. Isso porque Spivak quer ressaltar que

Quando uma tradutora traduz a partir de uma língua constituída, cujos sistemas de inscrição e de narrativas permitidas são ‘próprios da tradutora’, esse ato secundário, a tradução em seu sentido mais estrito, por assim dizer, é também um ato especial de restauração ou reparação — rumo à língua do interior, uma língua em que somos ‘responsáveis’, e à culpa de vê-la como uma língua entre tantas outras. No sentido estrito, portanto, tradução é uma reparação. Eu traduzo a partir da minha língua

¹⁰⁶ No texto de Spivak, “Tradução como Cultura”, apresentado em Oviedo, na Espanha, há um interesse em compreender no que constituiria a “produção do sujeito ético” (Spivak, 2005, p. 44). Para tal, Spivak nos propõe pensar a tradução como catacrese (Spivak, 2005, p. 44), na qual a tradução intercultural se coloca como instância do jogo de negociações entre o sujeito em formação e a sua busca de tornar-se consciente da língua/cultura do outro.

materna. Esse *Schuldigsein* primitivo — o estar-endividado, no sentido Kleiniano; a culpa ao se perceber que se pode tratar a língua materna como uma entre tantas outras — gera certa obrigação de reparação. (Spivak, 2005, p. 45)

Com qual figuração da casa estamos endividados ao percebermos a língua materna como apenas uma entre tantas outras? Há mesmo, nesse universo de Le Guin, um aspecto comum a todos nós, humanos; algo que nos une antes de nos separar? Encenar essa dívida no próprio gesto de tradução é um aspecto importante da intimação feita por Spivak em seu ensaio. Pensando nisso, cabe retomar Sutti e o trabalho de uma antropologia litigante, na qual o esforço da tradução intercultural se realiza em íntima conexão com a abertura ao questionamento e às demandas do povo cujas práticas culturais aquela antropóloga procura traduzir. Ao passar a viver entre o povo de Ozkat-Ozkat, Sutti se apercebe da existência de uma cultura alternativa àquela vivenciada na cidade de Dovza. É assim que sua atuação como antropóloga passa, lentamente, por uma mudança radical de postura.

No princípio de sua convivência em Ozkat-Ozkat, Sutti não consegue entender a contação, *the telling*, na medida em que busca explicá-la a partir de uma antropologia de objetividade descritiva. É nesse sentido, por exemplo, que ela terá dificuldade em se abrir para pensar o que querem dizer com “*A telling is not an explaining*” (Le Guin, 2000, p. 131, grifo da autora). Não à toa, essa passagem é complementada por sua oposição, revelando os limites de entendimento da própria Sutti nesse processo: ““What I don't understand is the pattern. The place, the importance of things in the pattern”” (Le Guin, 2000, p. 131). É somente na medida em que se permite ser interrogada nos seus pressupostos de Observadora, na sua aparente necessidade de ausentar-se em julgamentos e deixar de lado seu idioma próprio para ir de encontro à contação como prática cultural daquele povo, que Sutti dará conta de promover uma antropologia litigante, à semelhança da definição de Segato. Esse caminho, inclusive, pode ser pensado, nos termos do ensaio de Spivak, como uma antropologia que precisa chegar à compreensão da tradução como cultura. Isto é, de modo a compreender a cultura dos habitantes de Ozkat-Ozkat, Sutti precisará aprender a ver a tradução da contação como transcodificação de uma “língua materna” talvez irrecuperável em sua abrangência pretérita.

Assim sendo, a fabricação de uma comunidade onde se possa habitar, a descoberta de uma linguagem capaz de exprimir os lares, antigos e contemporâneos de um povo, são algumas das línguas maternas às quais se quer reparar na tarefa de tradução daquela cultura. Afinal, só é possível fazer das histórias contadas de uns para os outros uma “arena de compromisso

comum” (Jordão, 2016, Loc1964) na linguagem¹⁰⁷, caso as mesmas transformem-se em convites à elaboração de si, do outro e de nós a partir das palavras.

“It's all we have. You see? It's the way we have the world. Without the telling, we don't have anything at all. The moment goes by like the water of the river. We'd tumble and spin and be helpless if we tried to live in the moment. We'd be like a baby. A baby can do it, but we'd drown. Our minds need to tell, need the telling. To hold. The past has passed, and there's nothing in the future to catch hold of. The future is nothing yet. How could anybody live there? So what we have is the words that tell what happened and what happens. What was and is.”

“Memory?” Suty said. “History?”

Elyed nodded, dubious, not satisfied by these terms. She sat thinking for some time and finally said, “We're not outside the world, yoz. You know? We are the world. We're its language. So we live and it lives. You see? If we don't say the words, what is there in our world?” (Le Guin, 2000, p. 132)

A memória ou a história de um povo, de uma pessoa, não pode dar conta de manter, sem o constante reparo da contação, a nossa “arena de compromisso comum” conforme habitamos a linguagem. Em seu ensaio de 1986, “The Carrier Bag Theory of Fiction”, Le Guin faz uma paráfrase do que a personagem tenta dizer a Suty sobre a contação, mas a prática cultural que a autora tem em mente é a escrita de um romance: “Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular powerful relation to one another and to us” (Le Guin, 1989, p. 169). Essa relação poderosa entre as palavras, frases e cenas de um romance são o que posicionam Suty no meio da teia intercultural onde os fios da contação se atravessam à sua história pessoal com Pao.

Afinal, consciente do fato de que “This wasn't her world. But she was on it, in it (...)” (Le Guin, 2000, p. 9), Suty parece guardar em suas lembranças um idioma próprio uma vez que ela constantemente nos remete à maneira como seu passado a atravessa. Ora ela nos faz lembrar de seus pais indianos em Terra, outrora de sua vida em um contexto de terrorismo religioso. A lembrança escamoteada a todo instante é, contudo, a de sua amada, Pao, cuja narrativa de luto permanece como um subtexto aguardando seu tempo de acontecer.

Dentre essas memórias do casal, escondidas sob o tecido pesado da trama antropológica, nosso acesso à relação entre as duas mulheres é fruto de uma paulatina sugestão do seu convívio no passado. Esse aspecto estruturante da narrativa fica palpável quando, por exemplo, somos remetidos ao tempo no qual Suty e Pao estudavam para se tornarem antropólogas da Ekumen e poderem ser enviadas para algum outro planeta, uma ao lado da outra. Nessa ocasião, Pao

¹⁰⁷ Se essa declaração implica que habitamos a casa da linguagem, isto se dá justamente porque podemos reconsiderar aqui a reflexão da pesquisadora Adriana Jordão, citada no segundo capítulo, quando afirma que “os lugares reúnem” (Jordão, 2016, Loc1955) e que a imagem da casa é um bom exemplo dessa reunião cuja “função de reunir não é meramente a de acumular, mas [de] uma capacidade de concentrar dinamicamente os elementos diversos que para o lugar afluem, ainda que cada um em seu tempo próprio” (Jordão, 2016, Loc1955-1964).

teria lido nos relatos dos Primeiros Observadores que as dinâmicas de poder do planeta Aka não eram orientadas a partir de hierarquias de gênero, como em Terra, onde viviam; além disso, nem mesmo a heterossexualidade seria estruturalmente compulsória ou privilegiada para os povos de Aka (Le Guin, 2000, p. 59). O planeta se tornaria, assim, o destino ideal para quem buscava escapar do fanatismo religioso em seu planeta de origem. No entanto, quando Sutti finalmente desembarca no planeta, ela encontra outra realidade distinta daquela descrita nos relatos anteriores. Até mesmo seus superiores imediatos na atuação em Aka a surpreenderam com instruções acerca de como deveria ser o seu comportamento sexual ao atuar como Observadora naquele lugar: “The Akan government was obsessive in its detestation of 'deviance.' (...)Arriving here, she had had to go back to circumspection, caution, self-suppression. And danger” (Le Guin, 2000, p. 58-59). Diante da morte de Pao, antes que ambas pudessem embarcar juntas para Aka, a viagem solitária de Sutti (ainda que ela faça parte de um grupo de Observadores) acaba indo de encontro com essa sociedade tão diferente daquela registrada pelos antropólogos que, anos antes, primeiro estiveram lá. Isso é parte do contexto que a desorienta perante o planeta, levando-a a se sentir ainda mais estrangeira do que imaginava vir a ser. Esse caráter forasteiro de sua estadia só se acentua diante do pano de fundo histórico ao qual logo é introduzida pelos outros Enviados da Ekumen a Aka.

Sendo assim, nosso acesso à contação em *The Telling* vai aos poucos situando a memória — pessoal ou coletiva — em um espaço desordenado. Caso as lembranças do que se perdeu para uma comunidade como a de Ozkat-Ozkat, ou para uma pessoa como Sutti, sejam encenadas apenas através de pesadelos e frequentes movimentos de silenciamento em seus mais íntimos idiomas, a encenação da memória estará fadada a nos consumir de dentro para fora caso não se descubram as palavras para segurá-la em seu devido lugar. Se lembrarmos os dizeres da própria Le Guin no capítulo anterior, ela já nos alertava como “Dragons are one of the truths about us. We have no other way of expressing that particular truth about us. People who deny the existence of dragons are often eaten by dragons. From within” (Le Guin, 2004, p. 269). Dessa maneira, faço um convite para retornarmos às primeiras páginas do livro, *The Telling*, e observar a memória desorganizada de Sutti encenada enquanto desordem narrativa:

But night is the same on any world. Light's absence is only that. And in the darkness, it was the Pael she was in. Not in dream, never in dream. Awake, before she slept, or when she woke from dream, disturbed and tense, and could not get back to sleep. A scene would begin to happen, not in sweet, bright bits but in full recall of a place and a length of time; and once the memory began, she could not stop it. She had to go through it until it let her go. Maybe it was a kind of punishment, like the lovers' punishment in Dante's Hell, to remember being happy. But those lovers were lucky, they remembered it together. (Le Guin, 2000, p. 2)

Já a memória lhe intimava à travessia. Quem a controlava não era Suttty, mas antes a própria memória quem a controlava — como um dragão, ameaçando lhe engolir de dentro para fora. “She had to go through it until it let her go”. Trata-se de uma memória cênica, mas cuja cena nunca assistimos ser narrada. Assim, ela permanece confusa para nós que a assistimos como *voyeurs* de sensação nas páginas iniciais do romance. Essa memória ainda precisa ser traduzida, pois Suttty ainda precisa ser levada a falar sobre ela. Ela precisa ser levada a falar sobre a “violência traduzida em consciência” (Spivak, 2005, p. 43) na formação de sua subjetividade, na travessia que ela fez do luto pela amada Pao. É dessa maneira que podemos pensar a contação, como possibilidade de tradução de um idioma íntimo, de um gesto de trazer à tona “a violência traduzida em consciência”:

“‘Maybe you've heard the Riddles of the Telling, yoz Suttty?’”

“I don't think so.”

“Children learn them. They're very old. What children tell is always the same. *What's the end of a story? When you begin telling it.* That's one of them.” (Le Guin, 2000, p. 168, grifo da autora).

Precisarei explicar como o luto pela morte de Pao não parece se concluir para Suttty até os momentos finais do romance? Precisarei explicar que nós, leitores e leitoras do romance, não sabemos de tudo que aconteceu a Pao até que Suttty consiga nos contar com sua escolha precisa das palavras por ela enunciadas? Ora, creio que não. Sem explicar, apenas deixando Suttty contar essa história, a sua história, estamos traduzindo o centro de um mundo, a contação:

It had all been easy enough, to this point. This point beyond which she had never gone. The story that she had told only to herself, only in silence, before sleep, stopped here. Her throat began to tighten. (...) She could not talk her away around it or away from it. She had to talk her way through it. She had to tell it.

“We lived together for two years,” she said. Her voice came out so softly that he turned a little toward her to hear. “She was much prettier than me, and much more intelligent. And kinder. And she laughed. Sometimes she laughed in her sleep. Her name was Pao.”

With the name came the tears, but she held them back.

“I was two years older and a year ahead of her in our training. I stayed back a year to be with her in Vancouver. Then I had to go and begin training in the Ekumenical Center, in Chile. A long way south. Pao was going to join me when she graduated from the university. We were going to study together and be a team, an Observer team. Go to new worlds together. We cried a lot when I had to leave for Chile, but it wasn't as bad as we thought it would be. It wasn't bad at all, really, because we could talk all the time on the phone and the net and we knew we'd see each other in the winter, and then after the spring she'd come down and we'd be together forever. We were together. We were like maz. We were two that weren't two, but one. It was a kind of pleasure or joy, missing her, because she was there, she was there to miss. And she told me the same thing, she said that when I came back in the winter, she was going to miss missing me....”

She had begun crying, but the tears were easy, not hard. Only she had to stop and sniff and wipe her eyes and nose.

“So I flew back to Vancouver for the holiday. It was summer in Chile, but winter there. And we ... we hugged and kissed and cooked dinner. And we went to see my

parents, and Pao's parents, and walked in the park, where there were big trees, old trees. It was raining. It rains a lot there. I love the rain."

Her tears had stopped.

"Pao went to the library, downtown, to look up something for the examinations she'd be taking after the holiday. I was going to go with her, but I had a cold, and she said, 'Stay here, you'll just get soaked,' and I felt like lying around being lazy, so I stayed in our apartment, and fell asleep.

"There was a Holy War raid. It was a group called the Purifiers of Earth. They believed that Dalzul and the Ekumen were servants of the anti-God and should be destroyed. A lot of them had been in the Unist military forces. They had some of the weapons the Unist Fathers had stockpiled. They used them against the training schools."

She heard her voice, as flat as his had been.

"They used drones, unmanned bombers. From hundreds of kilos away, in the Dakotas. They hid underground and pressed a button and sent the drones. They blew up the college, the library, blocks and blocks of the downtown. Thousands of people were killed. Things like that happened all the time in the Holy Wars. She was just one person. Nobody, nothing, one person. I wasn't there. I heard the noise."

Her throat ached, but it always did. It always would. (Le Guin, 2000, p. 220-221)

Na medida em que buscava traduzir a contação nos termos de uma equivalência à cultura original, Sutti fora incapaz de compreender a contação enquanto prática, enquanto performance fundamental àquela cultura. É somente quando ela passa a conceber a tradução como um ato de restauração da intimidade de seu idioma próprio, de suas memórias e narrativas próprias, ou seja, de sua língua materna, que Sutti irá finalmente conseguir nos levar a uma experiência próxima a da contação. Ela nos oferece a sua transcodificação da mesma nos termos da narrativa escamoteada sobre o luto pela morte de Pao. Sutti, finalmente, nos oferece as palavras que seguram o centro de seu mundo, o amor entre ela e Pao, de modo que possa narrá-lo em toda a sua amplitude. A linguagem, portanto, torna-se lar onde habitam comunitariamente sujeitos de dentro e de fora do planeta. A humanidade, talvez? O interessante, aqui, é o fato do idioma íntimo de ambas as partes só se fazer compreender conforme cômodos distintos são erguidos em uma mesma arquitetura de transcodificação comum. Esse é o nó da tradução encenada entre a cultura terrana de Sutti e a cultura do povo de Ozkat-Ozkat — onde um lar, imaginário, vem a ser.

4.2 Descrever os centros de um mundo

A contação, *the telling*, é o centro de um mundo, o mundo das pessoas que Sutti conhece em Ozkat-Ozkat. Ela é a maneira desse povo dizer quem eles são. Contar histórias é uma maneira de encenar a linguagem, de nos aventurarmos a estruturar narrativas sobre a nossa interdependência. Assim, é quando nos percebemos habitantes da casa da linguagem que

podemos passar a compreendê-la como uma “arena de compromisso comum”, antes mesmo de nos reconhecermos a partir de uma certa identidade, mas também conforme aprendemos a enunciá-la enquanto dizer. Esse aprendizado, encenado na ficção de Le Guin, ressurge como forma de reivindicarmos uma categoria de nomeação do coletivo que acabou caindo em desuso por conta do seu desgaste — nossa humanidade. Em busca de compreender essa reivindicação de coletivo humano, lembro como, nas histórias do ciclo Hainish, Le Guin mobilizou a identidade humana para complicar as relações encenadas no encontro de diferentes culturas resguardando uma origem biológica comum, o gene humano. No entanto, até agora havia deixado em aberto a lacuna entre a epígrafe deste capítulo e os raciocínios desenvolvidos na primeira seção, confiando à leitura os ecos que viessem a surgir na imaginação leitora, porém se faz necessário resgatá-la aqui, complementando a passagem a partir de um retorno à maneira como Le Guin escolheu frasear a sua lógica:

We came from the sea.... We are the people who live at the center of the world. A people that doesn't live at the center of the world, as defined and described by its poets and storytellers, is in a bad way. The center of the world is where you live fully, where you know how things are done, how things are done rightly, done well. A child who doesn't know where the center is—where home is, what home is—that child is in a very bad way. (Le Guin, 2004, p. 208)

O ensaio “The Operating Instructions”, de onde vem essa citação, parte do entendimento de que “The imagination is the fundamental way of thinking, an essential means of becoming and remaining human” (Le Guin, 2004, p. 207). Ao conceber a imaginação nesses termos, e associando a ela o entendimento de que “Words are the wings both intellect and imagination fly on” (Le Guin, 2004, p. 207), Le Guin irá nos conduzir até sua peroração: “Through story, every culture defines itself and teaches its children how to be people and members of their people” (Le Guin, 2004, p. 207). Ou seja, as culturas são levadas a compreender o centro de seus respectivos mundos a partir das narrativas contadas por seus poetas e contadores de história. Como eu dizia, a contação, *the telling*, é o centro de um mundo. Insisto, portanto, como em cada cultura, de modo que possa sequer haver um conjunto de práticas cuja orquestração possamos chamar de cultura, há de se aprender (ou um dia houve de se aprender) como localizar o “centro do mundo”.

Essa visão não é incomum à antropologia contemporânea, interessada, como já vimos em Segato, na maneira como um povo aprende sobre a sua história comum. É na mobilização desse conhecimento, na ideia da autopercepção dos povos, que o saber antropológico se abre para um debate pensado dentro e fora da sala de aula das universidades; ou, melhor dizendo, para um debate no qual a arquitetura da subjetividade humana não seja apenas medida segundo os parâmetros das principais metrópoles do capitalismo global. Nesse sentido, é muito

esclarecedora a definição de povo oferecida por Rita Segato em seu artigo, “Gênero e colonialidade: do patriarcado comunitário de baixa intensidade ao patriarcado colonial moderno”, no qual define que

Um povo é um coletivo que se percebe advindo de um passado comum e dirigindo-se a um futuro comum, é uma trama que não dispensa conflitos de interesses e antagonismos de sensibilidades éticas e posições políticas, mas que compartilha uma história. (...) O que identifica esse sujeito coletivo, esse povo, não é uma herança cultural estável com conteúdos fixos, mas sim a autopercepção de seus membros quanto à partilha de um passado comum e um futuro comum, apesar das dissidências e dos conflitos internos. (Segato, 2021, p. 92)

Essa coletivização da percepção do tempo, passado e futuro, marca de maneira significativa a abrangência da narrativa histórica de um povo. Segato chega a falar de um “sujeito coletivo”, mas não podemos perder de vista que essa formulação didática da autora não visa apagar o processo de construção de uma herança cultural enquanto fruto de concordâncias e dissidências. Dentre as várias acepções que poderíamos vincular à noção do “centro de um mundo”, o primeiro eco do qual me recorde vem de um breve texto do ambientalista e líder indígena Ailton Krenak, “Cartografias para depois do fim”, incluído em seu livro de 2022, *Futuro Ancestral*. Esse texto se inicia em uma bela passagem de reformulação narrativa do centro de um mundo no contexto global contemporâneo:

De ré, poderíamos dizer que no princípio era a folha. Outras narrativas vão dizer que no princípio era o verbo. Outras ainda vão criar paisagens bem diversas, e isso é maravilhoso. Entre tantos mundos, me sinto especialmente tocado pelas histórias que nos aproximam dos seres invisíveis aos olhos turvos de quem não consegue andar na Terra com a alegria que deveríamos imprimir em cada gesto, em cada respiro. Os antigos diziam que quando a gente botava um mastro no chão para fazer nossos ritos, ele marcava o centro do mundo. É mágico que o centro possa estar em tantos lugares, mas de que mundo estamos falando? (Krenak, 2022, p. 31-32)

De quais mundos está falando Le Guin? De universos inteiros. Certamente muitos dos quais são humanos, ou ao menos humanoides, mas não todos. Ainda assim, a formulação de Le Guin na epígrafe do capítulo, em que a autora encena um povo falando sobre si mesmo, “We are the people who live at the center of the world”, acaba produzindo uma reflexão análoga a de Segato e Krenak, apesar de salientar menos as nuances subscritas à formação histórica desse povo. O interesse de Le Guin, na realidade, parece se deter antes sobre o caráter compartilhado dessa narrativa. É no mesmo texto que a autora afirma como “Human beings have always joined in groups to imagine how best to live and help one another carry out the plan” (Le Guin, 2004, p. 208). Esse plano ao qual ela se refere guarda uma relação íntima com o fato de que um povo costuma pensar não apenas o seu passado, mas também o seu “futuro comum”. Sendo assim, tal direcionalidade do sujeito coletivo pode ser traduzida, nos termos da própria escritora, segundo uma forma particular de escuta aos seus pares no mundo contemporâneo: “What a

child needs, what we all need, is to find some other people who have imagined life along lines that make sense to us and allow some freedom, and listen to them. Not hear passively, but listen” (Le Guin, 2004, p. 209). Essa escuta ativa, atenta, é o que pode, ainda que o termo tenha sido esgarçado pelo mau uso, desvelar algum resquício de nossa humanidade comum. Indo uma vez mais a Krenak, ele pode nos dar uma boa pista sobre o desafio subscrito à ficção científica de Le Guin: “(...) proponho (...) imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar diferentes histórias de fundação” (Krenak, 2022, p. 32).

O conflito oriundo dessas diferentes histórias de fundação costuma se originar do pressuposto de que o centro de um mundo específico é mais relevante do que outros. Em outras palavras, esse é o sentido da afirmativa de Le Guin no texto “A Non-Euclidian View of California as a Cold Place to be” (1982), “One of our finest methods of organized forgetting is called discovery” (Le Guin, 1989, p. 83). Uma das preocupações de Le Guin no decorrer desse texto é a maneira como a produção de narrativas utópicas sobre o futuro das civilizações do Ocidente marca o centro deste mundo acima, ou sobreposto, a outros centro de mundo. Isto é,

(...) when a future-oriented culture impinges upon a present-centered one, the method becomes a compulsion. Things are forgotten wholesale. What are the names “Costanoan”, “Wappo”? They are what the Spanish called the people around the Bay Area and in the Napa Valley, but what those people called themselves we do not know: the names were forgotten even before the people were wiped out. There was no past. Tabula rasa. (Le Guin, 1989, p. 83)¹⁰⁸

De volta ao texto de Krenak, uma das narrativas de centro do mundo às quais ele nos remete é a do povo Tukano, do alto do rio Negro, os quais nos dizem que “(...) não existe fronteira entre o corpo humano e os outros organismos que estão ao seu redor” (Krenak, 2022, p. 39). Segundo essa visão, inclusive, tal continuidade entre o corpo e as outras presenças ao nosso redor estaria ameaçada por “monoculturas”, nos termos de Krenak, cujas práticas discursivas da Terra como planeta a ser consumido querem “(...) suprimir a experiência do corpo em comunhão com a folha, com o líquen e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente (...)” (Krenak, 2022, p. 37-38). Fazendo novamente eco às palavras de Le Guin sobre o poder comunitário de ser ensinado a imaginar junto a um povo, a uma cultura, Krenak completa seu raciocínio criticando o quanto “Essa configuração do corpo acatada hoje por muitos é apenas uma instituição pobre fabricada por uma civilização

¹⁰⁸ Destaco, aqui, a importância do contato direto e indireto com a história dos povos indígenas das regiões próximas à Califórnia, onde a família de Le Guin morou por muito tempo. Essa relação é de extrema importância para o pensamento de Le Guin sobre cosmovisões originárias e para a composição de certas partes de um romance como *Always Coming Home*. No entanto, adentrar a fundo esse tema iria demandar uma digressão do porte de uma nova pesquisa acadêmica.

sem imaginação” (Krenak, 2022, p. 40, grifo meu). Sendo assim, quais histórias iremos habitar? Quais narrativas somos convidados a partilhar, uma vez que nos consideramos parte daqueles que se entendem por seres humanos? Imaginar certas histórias em detrimento de outras é um caminho para responder essas perguntas.

4.3 Reconceber o heroísmo, uma tarefa da romancista

É dessa maneira que a ficção enquanto uma escrita capaz de mobilizar a “many-sided [truth]” (Woolf, 1937a, Loc 56952-56956) por trás da linguagem, como vimos com Woolf no segundo capítulo, figura nessa reunião particular de palavras que resgatam umas às outras permitindo o desabrochar de suas potencialidades discretas. É nesse sentido, afinal, que Le Guin nos ensina, ao rearticular a ideia de uma vida humana no já citado ensaio de 1986, “Carrier Bag Theory of Fiction”, que a escrita ficcional pode ser caracterizada como uma espécie de bolsa cuja capacidade para carregar palavras, acaba por nos carregar a nós mesmos.

Nesse texto, Le Guin situa a história da caça, do assassinato e do heroísmo de guerra como narrativas historicamente privilegiadas enquanto representantes categóricas do centro do mundo da humanidade. Essa humanidade, para Le Guin, se define mediante a sua separação da natureza e, portanto, se reconhece enquanto detentora do poder sobre essa mesma natureza – uma aliança narrativa que não pode deixar de contemplar o favorecimento da racionalidade capitalista e do poder imperial (Moore, 2022, p. 130) ao longo da consolidação histórica desse ser humano. Assim sendo, é interessante operar uma recuperação crítica da história do heroísmo enquanto uma das narrativas mais resilientes dentro dessa concepção abstrata da humanidade que cria pertença para um grupo pequeno de sujeitos e promove a marginalização de um contingente enorme de outras subjetividades.

Por um lado, as teorias do mito de Joseph Campbell fizeram da jornada do herói, com seus desafios de amadurecimento e mortes ou assassinatos simbólicos, a estrutura narrativa que baliza o monomito antropocêntrico. Por outro lado, no ensaio de Le Guin, o revés proposto pela autora para a história do assassino como narrativa hegemônica dessa humanidade consiste em despir o heroísmo de sua posição privilegiada em prol de outro tipo de narrativa fundadora da organização das sociedades humanas. Isso porque a narrativa da “invulnerabilidade” do herói, do homem despido de suas dependências sociais, faz do flerte com a guerra – essa ação humana capaz de mobilizar um tremendo complexo metafórico envolto em violência e horror

– um caminho possível e, supostamente, honroso. Le Guin responde a esse caminho com uma alternativa recuperada dos estudos de antropologia, a história da bolsa de coleta de grãos, sementes e afins:

So long as culture was explained as originating from and elaborating upon the use of long, hard objects for sticking, bashing, and killing, I never thought that I had, or wanted, any particular share in it. (...) The society, the civilization they were talking about, these theoreticians, was evidently theirs; they owned it, they liked it; they were human, fully human, bashing, sticking, thrusting, killing. Wanting to be human too, I sought for evidence that I was; but if that's what it took, to make a weapon and kill with it, then evidently I was either extremely defective as a human being, or not human at all. (Le Guin, 1989, p. 167)

Na medida em que “ser humano”, como formulado por Le Guin, passa a ser determinado pela narrativa do herói, parece que tanto o conhecimento manual da construção de armas quanto o uso delas para a violência contra o outro passam a ser formulados enquanto essência humana. Nesse falseamento do centro de um mundo humano por uma perspectiva masculinista do fundamento de nossa imaginação, Le Guin nos alerta como “The language of the fathers, of Man Ascending, Man the Conqueror, Civilized Man, is not your native tongue. It isn't anybody's native tongue” (Le Guin, 1989, p. 149). Essa língua, esse idioma coletivo da masculinidade cujo centro é a história do homem civilizado, anseia pela exposição objetiva da sua superioridade e invulnerabilidade. Assim, Le Guin não deixa de notar como homens e mulheres encontram dificuldade em escapar da objetividade pressuposta pela narrativa do herói pois “(...) to be subjective is to be embodied, to be a body, vulnerable, violable. Men especially aren't used to that; they're trained not to offer but to attack” (Le Guin, 1989, p. 151). Ao rejeitar a história do assassinato enquanto centro de um mundo humano, Le Guin o inverte a partir de uma narrativa da subjetividade humana muito mais radical. Para ela, a história primordial do heroísmo, da caça, do assassino carece do apelo que atravessa tantas outras histórias que contamos enquanto comunidades humanas. Mesmo que a raiva e o desejo atravessem nossas vidas, não será, para Le Guin, essa história da espada, da lança, dos objetos pontiagudos que irá definir o seu papel enquanto contadora de histórias:

I am an aging, angry woman laying mightily about me with my handbag, fighting hoodlums off. However I don't, nor does anybody else, consider myself heroic for doing so. It's just one of those damned things you have to do in order to be able to go on gathering wild oats and telling stories. It is the story that makes the difference. It is the story that hid my humanity from me, the story the mammoth hunters told about bashing, thrusting, raping, killing, about the Hero. The wonderful, poisonous story of Botulism. The killer story. (Le Guin, 1989, p. 167)

Esse excerto deve ser ponderado junto ao contexto histórico no qual Le Guin escreve, publica e é lida. Sendo assim, na tentativa de esclarecer a posição ocupada por Le Guin enquanto uma mulher romancista adentrando o meio editorial majoritariamente masculino da ficção especulativa nos Estados Unidos, caberá um rápido panorama do *sci-fi* nos anos 1960.

Em maio de 1961, o resenhista Alfred Bester escreve um parecer revelador para a revista *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, tida a seu tempo como o espaço mais “literário” do *sci-fi*. Bester faz uma crítica contundente à qualidade da ficção científica produzida na década de 60, não exatamente por uma falta de elaboração estilística ou tratamento com as palavras, mas antes pois

Muitos escritores [de *sci-fi*] na ativa revelam-se em seus trabalhos como (...) pessoas tolas e infantis que se refugiaram na ficção científica, onde podem estabelecer as suas próprias regras arbitrárias sobre a realidade, de acordo com a sua própria inadequação. (Bester, 2000, p. 400-403)¹⁰⁹

Essa derrocada da popularidade na qual a ficção científica havia surfado durante os anos 20, 30, 40 e 50 deixava palpável o desgaste do gênero caso se mantivesse apenas como uma indústria de reciclagem de velhas narrativas do heroísmo masculinista e adolescente, cujos tropos mais comuns só serviam para reforçar discursos colonialistas sobre corpos não-brancos ou hiperssexualizar personagens femininas. De modo mais específico, é significativa a derrocada de uma revista de ficção científica como a *Astounding*, cujo sucesso estrondoso nos anos 30 e 40 sob a tutela editorial daquele que é considerado um dos pais fundadores da Era de Ouro da ficção científica, John Campbell Jr., ajudou a consolidar a associação entre os Estados Unidos e a ficção científica ao longo da história ocidental. Nos anos 60, a *Astounding* tornara-se *Analog*, perdendo sua popularidade com os mais jovens e simbolizando o fim de um período histórico central na popularização da ficção científica país afora. Ainda que as exceções à regra tenham sido parte da história oficial do gênero, o momento consagrado como divisor de águas para a reinvenção da ficção científica envolveu os escritores e as escritoras da assim chamada *New Wave*, a partir da década de 60.

Foi assim que, entre os anos de 1963 e 1965, o escritor Frank Herbert, por exemplo, viria a publicar de maneira serializada as narrativas intituladas *Dune World* e *The Prophet of Dune*, cuja compilação revisada aparece em 1965 no formato de livro sob o título sintético *Dune*. Comentando a publicação desse romance de Herbert — ou, melhor dizendo, da série de romances que lhe deram sequência — o pesquisador Damien Broderick nos ensina, em seu texto “New Wave and backwash: 1960-1980”, como

[O livro] Manipulou com excelência o desejo que [Alfred] Bester zombara tão ferozmente: um desejo adolescente por mundos imaginários nos quais os heróis

¹⁰⁹ Original: “Many practicing [sf] authors reveal themselves in their works as (...) silly, childish people who have taken refuge in science fiction where they can establish their own arbitrary rules about reality to suit their own inadequacy.”

triunfam em razão de uma mistura sobrenatural de bravura, genialidade e psi, ajudada, neste caso, por uma droga psicodélica secreta, o *melange*. (Broderick, 2003, p. 51)¹¹⁰

O que nos interessa do comentário de Broderick sobre *Dune* é a maneira como essa geração de escritores/as emergindo nos anos 60 conseguem manipular alguns dos tropos anteriores justamente a partir de uma crítica aos seus aspectos mais infantilizadores do público leitor. Dessa maneira, Campbell Jr., editor das histórias de *Dune* serializadas na *Analog*, deixa passar despercebida a construção de um contexto narrativo que levará Broderick a afirmar como “(...) Herbert havia escondido uma granada de mão em seu [romance] realizador de desejos com tanta destreza que ela explodiu na cara de seu editor” (Broderick, 2003, p. 52)¹¹¹. Isso porque, sob o comando do tão citado John Campbell Jr. a revista *Astounding* solidificou um editorial que se dizia voltado para um público de “homens maduros, com ensino técnico” (p. 38, 2003). Não escapa, porém, o efetivo cuidado editorial com o aspecto literário das histórias recebidas, procurando evidenciar escritas que não precisassem recorrer a exaustivos momentos de *info-dump* — característica antiga das histórias de ficção científica que precisavam de longos momentos expositivos para situar seus leitores em seus respectivos universos alternativos. O próprio Campbell sendo um fã das primeiras revistas de ficção científica publicadas nos anos 20/30, acabou buscando publicar autores que se alinhassem a sua visão estética para a ficção científica, obedecendo ao enquadre do universo como um todo ordenável, cognoscível e que reservava um lugar especial para o homem das ciências em seu centro de organização. No final das contas, Campbell era um advogado do herói tecnocrata, portanto um incentivador dos personagens racionalistas ao extremo.

A granada escondida no texto de Herbert encontrava-se justamente nesse protagonista que aparentemente seguia as expectativas adolescentes dos leitores como expostas acima na crítica de Alfred Bester. Ao confiar as expectativas messiânicas nessa figura heroica, o segundo livro da série vira de cabeça para baixo o roteiro da jornada do herói e deixa o editor da *Analog* desacreditado ao ponto de rejeitar as primeiras histórias que viriam a compor a sequência de *Dune*, *Dune Messiah*. Para os fins desta digressão, gostaria de me deter sobre a repercussão dessa virada narrativa por parte do próprio Herbert. Isso porque, como nos revela Broderick, fazendo referência a uma fala do autor, Herbert ensina uma lição importante à ficção científica de seu tempo:

¹¹⁰ Original: “It manipulated superbly the longing that [Alfred] Bester had mocked so ferociously: an adolescent craving for imaginary worlds in which heroes triumph by a preternatural blend of bravery, genius and psi, helped along in this case by a secret psychedelic drug, *melange*.”

¹¹¹ Original: “(...) Herbert had hidden a hand-grenade in his wish-fulfillment [novel] so artfully that it blew up in his editor’s face”

‘Há melhor maneira de destruir uma civilização, uma sociedade ou uma raça do que colocar as pessoas na oscilação selvagem que se segue à entrega das suas faculdades de julgamento e tomada de decisão a um super-herói?’. Isto foi [escrito] quase uma geração inteira, claro, depois de vários autoproclamados super-homens e os seus regimes cruelmente subumanos terem sido derrubados na Europa, ao custo de milhões de vidas. Foi uma lição que a FC nunca aprendeu até que os escritores da *New Wave* começaram a desvendar o mito ideológico da competência científica suprema e do destino manifesto galáctico. (Broderick, 2003, p. 52, grifo meu)¹¹²

A consolidação do heroísmo como narrativa dominante na ficção científica da maior parte do século XX tem muitos nomes aos quais agradecer. É por isso que gostaria de ressaltar um aspecto desse panorama o qual não devemos perder de vista: ainda que Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, entre outros autores famosos tenham favorecido a visão do herói tecnocrata, a produção das suas histórias para revistas como a *Astounding* envolveu uma relação dialética entre os editoriais assinados por figuras como John Campbell Jr., e as legiões de fãs que, por muito tempo, manifestaram por meio de cartas às revistas o seu desejo da continuidade desse tipo de histórias na ficção científica. A narrativa do herói no gênero, portanto, é consolidada enquanto parte de uma indústria da cultura sólida em um mercado editorial masculinista, colonialista e anti-comunista em ascensão. O esboço que fizemos da sua recepção nos anos 60 mostra justamente o desgaste dessa indústria e a necessidade dela se reinventar.

Esse é, na verdade, o contexto diante do qual uma escritora como Ursula K. Le Guin encontrará espaço para vender suas histórias caminhando na contramão da “venenosa história do Botulismo; [da] história do assassino”. Dessa maneira, de volta a “The Carrier Bag Theory of Fiction”, Le Guin parece nos remeter ao livro de 1983, *Virginia Woolf’s Reading Notebooks*, no qual mais de 60 cadernos de anotações de escrita e leitura da autora foram compilados e organizados pela pesquisadora woolfiana Brenda R. Silver mediante um trabalho direto com os manuscritos da autora. Com esse material em mãos, Le Guin pondera sobre as ideias de Woolf conforme escrevia *Three Guineas*:

When she was planning the book that ended up as *Three Guineas*, Virginia Woolf wrote a heading in her notebook, “Glossary”; she had thought of reinventing English according to a new plan, in order to tell a different story. One of the entries in this glossary is heroism, defined as “botulism.” And hero, in Woolf’s dictionary, is “bottle”. The hero as bottle, a stringent reevaluation. I now propose the bottle as hero. Not just the bottle of gin or wine, but bottle in its older sense of container in general, a thing that holds something else. (Le Guin, 1989, p. 21)

A ideia de heroísmo, que tanto incomodava Le Guin e Woolf, é, portanto, uma das

¹¹² Original: “‘What better way to destroy a civilization, society or a race than to set people into the wild oscillation which follow their turning over their judgment and decision-making faculties to a superhero?’”. That was nearly a full generation, of course, after several self-declared supermen and their viciously subhuman regimes were toppled in Europe at the cost of millions of lives. It was a lesson that sf never quite learned until New Wave writers began to peel open the ideological myth of supreme scientific competence and galactic manifest destiny.”

ficções mais bem legitimadas na história da literatura e das sociedades humanas que se associam ao binário natureza/humanidade – presentes desde os primeiros poemas épicos, remontando inclusive às narrativas de caça desenhadas nas paredes pré-históricas. Le Guin, filha de antropólogos, quer transformar a “garrafa” em herói. Não de modo a emular as funções do heroísmo figuradas nas narrativas de caça, assassinato das presas e extermínio das tribos vizinhas, mas muito antes para reivindicar que, no princípio da sociedade, o heroísmo vem depois da coleta. Le Guin, aqui, nos oferece uma outra narrativa central à nossa humanidade. O assassinato e a eliminação (“vitoriosa”) sobre a diferença vem depois da descoberta de como carregar diferentes coisas e colecionar diferentes sementes para replantá-las em locais adequados; vem também depois de descobrir que essas são sementes capazes, em suas particularidades, de gerar muitos frutos distintos. Fundamentalmente, no entanto, vem depois de reconhecermos como os seres humanos não florescem apartados da abstração que alguns têm por natureza, mas antes se constroem naquela *dupla internalidade* de que falava o geógrafo James Moore, “a humanidade dentro da natureza, a natureza dentro da humanidade” (Moore, 2022, p. 131).

Woolf, que viveu toda a Primeira Guerra Mundial e durante o entre guerras, já nos alertava que a mentalidade do heroísmo de guerra, derivada diretamente do heroísmo das histórias de caça, é uma armadilha muito bem desenhada pelo patriarcado. Alinhada com o gesto que Le Guin nomeou, no já indicado discurso de recebimento do *National Book Award* em 2014, como “lembrar-se da liberdade”, Woolf nos pede, em seu ensaio “Thoughts on Peace in an Air Raid” (1940), que:

Let us try to drag up into consciousness the subconscious Hitlerism that holds us down. It is the desire for aggression; the desire to dominate and enslave. Even in the darkness we can see that made visible. We can see shop windows blazing; and women gazing;(...) They are slaves who are trying to enslave. If we could free ourselves from slavery we should free men from tyranny. Hitlers are bred by slaves. (Woolf, 1940, p. 125)¹¹³

Essa ficção do indivíduo que se encontra estruturalmente escravizado por uma lógica de guerra, militarista, com efeito conclama a liberdade individual, mas esquece que quando se quer lutar pela nação, a guerra mais destrói do que constrói o sujeito coletivo. Woolf propõe aqui uma leitura de gênero da guerra, na qual as mulheres assim como os homens estão envolvidas na reiteração do hitlerismo subconsciente que contribuiu para justificar que um país entre em guerra com outro. Como nos indagará Le Guin no texto “Bryn Mawr Commencement

¹¹³ A tradução da palavra *slaves* para *escravos*, com a devida marcação de gênero, irá aparecer apenas recentemente em língua portuguesa a partir da edição deste ensaio publicada em 2021 pela Editora com tradução professora-pesquisadora Ana Carolina Mesquita na qual a mesma reinterpreta a passagem corrigindo o texto publicado por Tomaz Tadeu no que diz respeito à minuciosa leitura de gênero da guerra proposta por Woolf neste ensaio.

Address” (1986), “If [a woman]’s the mouthpiece for the man’s world, what has she got to say for herself?” (Le Guin, 1989, p. 157).

A liberdade se apaga diante do horror da guerra – não há vitória possível para a liberdade na medida em que para obtê-la se faz necessária a obliteração do outro, do diferente, do suposto “inimigo da nação”. Trata-se de lembrar que, uma vez, os judeus, homossexuais e negros já foram “inimigos da nação” alemã. E os cidadãos alemães, por sua vez, viraram inimigos das nações lutando “do lado correto da guerra”. Pensando assim, Woolf contesta a possibilidade de sequer haver um “lado correto da guerra”. Assim como Le Guin, ela não se mostra satisfeita ao apenas pontuar o problema, mas parece também deixar um caminho possível para a sua solução:

The young airman up in the sky is driven not only by the voices of loudspeakers; he is driven by voices in himself – ancient instincts, instincts fostered and cherished by education and tradition. (...) if we are to compensate the young man for the loss of his glory and of his gun, we must give him access to the creative feelings. We must make happiness. We must free him from the machine. We must bring him out of his prison into the open air. But what is the use of freeing the young Englishman if the young German and the young Italian remain slaves? (Woolf, 1940, p. 126 - 127)

“Devemos criar felicidade”. A abstração da proposta pode desanimar quem lê a passagem acima, mas me parece ser necessário levar a sério a escolha de palavras de Woolf. Como argumenta Madelyn Detloff (2016), com quem já estabelecemos uma conversa no capítulo 1, criar felicidade, ajudar a abrir o “acesso a sentimentos criativos”, não consiste em uma proposta alienada, mas antes em um chamado profundamente consciente da maneira como só estarão aptos a criar felicidade aqueles capazes de reconhecer a interdependência do indivíduo perante o coletivo – será nesse sentido que Detloff irá remeter os leitores de Woolf a *eudaimonia* grega¹¹⁴. É, portanto, necessário reformular o que entendemos por heroísmo, pois essa noção vem mascarando há séculos o que há por trás de construções heroicas da individualidade e de elaborações abstratas sobre a humanidade. Isto é, ela vem mascarando a maneira como dependemos, afetamos e nos relacionamos uns com os outros muito antes em termos de comunidades, casas e laços de afeto do que na centralização egoica de nossos desejos individuais.

Em certa medida, a subversão proposta por Le Guin tem por fundamento abandonar a narrativa do heroísmo masculinista calcado na história do assassinato para abrir espaço para uma narrativa capaz de desvelar a trama da vida interdependente na qual somos um elo dentro

¹¹⁴ Para uma discussão mais aprofundada dessa proposta/provocação em Woolf, ver o capítulo 1, “Eudemonia: The Necessary Art of Living” (Detloff, 2016, p. 14-28), do já mencionado livro de Madelyn Detloff, *The Value of Virginia Woolf*.

de uma rede complexa de pontes e conexões com outros seres viventes. Assim sendo, ela desvela, no potencial que enxerga para a ficção, uma tarefa ética alinhada com reflexões contemporâneas no campo da filosofia, tais como aquelas propostas por Adriana Cavarero, em seu livro *Horrorismo* (2009).

A partir de uma astuta leitura da vulnerabilidade como característica partilhada por todos os seres viventes, uma vez que estão constituídos no mundo enquanto vidas matáveis, Cavarero detém seu olhar nos indivíduos desamparados e desarmados em face à violência individual e coletiva no mundo contemporâneo — a autora argumenta que a violência no século XXI precisaria, inclusive, de um novo nome, “horrorismo”, capaz de dar conta dessa agressão unilateral contra os desamparados e vulneráveis. Segundo essa abordagem, ela afirma que “(...) [o debate contemporâneo] ganharia muita clareza caso o critério dos desamparados não estivesse contaminado com o do guerreiro” (Cavarero, 2009, p. 86)¹¹⁵. Assim, a mudança narrativa proposta por Cavarero nos ajuda a compreender melhor como Le Guin procura reconceber a narrativa do herói, do guerreiro, isto é, a história do assassino.

Se a narrativa do heroísmo criticada por Le Guin e recuperada na filosofia de Cavarero fundamenta-se na violência unilateral contra vidas desamparadas, é possível depreender uma implicação ética na tarefa de quem se diz romancista. Isto é, a tarefa ética, por excelência, daquelas e daqueles que advogam por uma outra narrativa — para os fins de nossas elaborações anteriores, de quem advoga por mais narrativas que colem vivências na ficção —, posicionar-se ao lado das vidas desamparadas, desarmadas. Essas vidas, inseridas em nossa discussão mais ampla sobre as arquiteturas da casa e as poéticas dos lares ficcionais, dizem respeito a todas aquelas individualidades cuja existência coletiva é diretamente afetada por sua condição de habitarem territórios de trânsito, sem tetos que possam chamar de seus, sem comunidades que as venham reconhecer enquanto sujeitos políticos.

Como Juliana Fausto nos lembra no prefácio à tradução de Luciana Chieregati e Vivian Chieregati Costa para a edição brasileira de *A Teoria da Bolsa da Ficção*, Le Guin entende que “(...) a ficção científica não se refere ao futuro nem se pretende à predição, mas consiste em um mergulho na contingência: ‘e se...’” (Fausto, 2021, p. 6). Nesse sentido, o que está em jogo no ensaio, ao propor a substituição do mito do herói pela contação das histórias de vida, “(...) nas quais pode haver conflito, mas em que este não é o elemento principal”, “(...) não é simplesmente o conteúdo [dessas histórias], mas o método” (Fausto, 2021, p. 7).

As palavras reunidas em um romance, portanto, habitam suas páginas como quem

¹¹⁵ Original: “(...) [the current debate] would gain much clarity if the criterion of the defenseless were not contaminated with that of the warrior”

encena aberturas, fazendo-nos cruzar essas portas para diferentes centros do mundo. Dessa maneira, o romance como forma literária, isto é, como método ficcional, deverá ser retomado enquanto “(...) a medicine bundle, holding things in a particular powerful relation to one another and to us” (Le Guin, 1989, p. 169). Afinal, é na urgência de desviar da narrativa do assassinato que Le Guin se volta para “(...) the nature, the words of the other story, the untold one, the life story” (Le Guin, 1989, p. 168). Após essa afirmativa, a própria autora volta atrás e nos lembra de que essa história vem sendo contada, na realidade, há muito tempo. Muitos sujeitos, individuais e coletivos, já contaram a história da vida, em oposição a história de um herói que tanto demanda “(...) a stage or a pedestal or a pinnacle. You put him in a bag and he looks like a rabbit, like a potato” (Le Guin, 1989, p. 169). Esse é o sentido de reivindicar o romance como uma forma literária capaz de engendrar “(...) fundamentally unheroic kind of [stories]” (Le Guin, 1989, p. 168). Ou seja, o romance é o tipo de narrativa mais próximo de uma bolsa ou sacola (Le Guin, 1989, p. 169). Dessa maneira, é no romance que iremos ser capazes de encenar as casas onde nós vivemos — é a relação do sujeito com as palavras capazes de narrar sua história de vida, seu idioma mais íntimo que irá definir quem são as pessoas coletadas nas páginas de cada romance. “That is why I like novels: instead of heroes they have people in them” (Le Guin, 1989, p. 169).

Nessa rede de interdependência recuperada e encenada nos romances, portanto na relação das palavras dispostas como o conjunto de uma obra literária, uma nova maneira de habitar o mundo passa a ser esboçada. Esse meio de habitar o mundo manifesta-se nas relações poderosas que as palavras de uma narrativa conseguem manter conosco. Novas formas de imaginar passam a ser possíveis. Le Guin reivindica essas histórias que fazem da garrafa, herói, de muitas maneiras em seus livros. Coletando diferenças e redescobrimdo, reformulando, as relações entre humanos, alienígenas, animais, dentre tantas outras personagens, de modo a recuperar o valor que há em reconhecer nossa interdependência coletiva quando vivemos em um grupo, quando nos percebemos enquanto comunidade humana.

É o caso do breve romance *The Word for World is Forest* (1972), também integrante do ciclo Hainish, e no qual Le Guin mostra a crua interferência colonialista de seres humanos vindos de um planeta Terra muito anterior ao de Suttty. O planeta violentado por esses colonos militares é inteiramente habitado por criaturas sem conhecimento da guerra, ao ponto de não registrarem em sua memória coletiva nenhuma ocorrência de violência uns contra os outros, muito menos de assassinato em massa. As palavras finais do romance, escritas para serem enunciadas por Selver, um dos nativos deste planeta, após toda a guerra que a violência colonizadora trouxe para aquela que é a sua casa, se desdobram em um poderoso recado sobre

a maneira como nos damos conta de nossa interdependência:

“Sometimes a god comes,” Selver said. “He brings a new way to do a thing, or a new thing to be done. A new kind of singing, or a new kind of death. He brings this across the bridge between the dream-time and the world-time. When he has done this, it is done. You cannot take things that exist in the world and try to drive them back into the dream, to hold them inside the dream with walls and pretenses. That is insanity. What is, is. There is no use pretending, now, that we do not know how to kill one another.” (Le Guin, 1972, p.112)

Selver é um personagem cujas impressões, logo nas primeiras páginas do romance de Le Guin, parecem guardar muitas semelhanças com a Sra. Brown descrita por Woolf. Um personagem reservado ou, ao menos, com aparente passividade diante dos colonizadores que invadem seu planeta. Porém, um personagem que nos convida a olhar para a realidade mais ampla de uma cultura ininteligível em todas as suas nuances aos olhos dos violentos colonizadores. É, portanto, na jornada de Selver saindo do seu canto do vagão de trem, onde se via silencioso diante do colonizador, e voltando-se para a cultura planetária que o formou enquanto sujeito, que compreendemos o efeito cascata da violação cultural. O assassinato e a morte enquanto linguagem que comunicam hierarquias de poder não faziam parte da cultura de Selver e dos outros nativos do planeta, não eram características do centro de seu mundo. A sua introdução forçada entre os habitantes daquele planeta se faz de modo a alterar os fundamentos da convivência entre aquelas culturas. Sendo assim, até mesmo o invasor se mostra em relação de interdependência para com os colonizados, por assim dizer, pois são eles que sofrem as consequências da tentativa de apagamento radical da diferença. Consequências fatais. Não parece ser à toa que uma passagem significativa de reconhecimento dos efeitos do colonialismo sobre aquele povo conferem ao antropólogo ali presente, Lyubov, a lembrança do significado da denominação que o povo de Selver o atribuiu:

“Selver sha’ab.” What did *sha’ab* mean, though? Many words (...) were coins, obverse and reverse. *Sha’ab* meant god, or numinous entity, or powerful being; it also meant something quite different (...). Of course: *Sha’ab*, translator.
 (...) A link: one who could speak aloud the perceptions of the subconscious. To ‘speak’ that tongue is to act. To do a new thing. To change or to be changed, radically, from the root. For the root is the dream.
 And the translator is the god. Selver had brought a new word into the language of his people. He had done a new deed. The word, the deed, murder. (...)
 But had he learned to kill his fellowmen among his own dreams of outrage and bereavement, or from the undreamed-of-actions of the strangers? Was he speaking his own language, or was he speaking Captain Davidson’s? (Le Guin, 1972, p. 71-72)

O tradutor é um transcodificador, não nos esqueçamos. No entanto, menos do que a produção do sujeito ético de Spivak, essa passagem nos indica a formulação de um encontro anti-ético, no qual a tradução de uma nova realidade, ainda que indesejada e forçada violentamente pelo invasor, atua como redimensionador do centro do mundo daquele povo. Ou

seja, Selver chega para seus pares com a história do assassinato na ponta da língua, imposta a ele pelo Capitão Davidson e seus militares colonialistas. Ao trazer uma nova palavra ao idioma íntimo de seu povo, Selver promove uma mudança na rede de sentidos que formulam a gramática cultural de seus companheiros e companheiras. É verdade que o conhecimento sobre como matar os estranhos lhe deu a oportunidade de reivindicar um território confiscado pelas forças coloniais. No entanto, quanto da “arena de compromisso comum” da linguagem não foi também arruinada em função desse novo espaço onde se constituir sujeito? Ainda cabe pensar, nesse contexto, a humanidade como nossa traço comum? Só posso oferecer respostas provisórias, então retornamos ao ensaio de Le Guin, cuja proposta da bolsa como herói, proposta da coleta de coisas, pessoas, e experiências como a ação humana fundamental, coincide com uma das formas narrativas sob as quais aventamos pensar sobre a casa, sobre a possibilidade de fabricar, junto ao centro de um mundo humano, uma ideia de lar:

If it is a human thing to do to put something you want, because it's useful, edible, or beautiful, into a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or leaf, or a net woven of your own hair, or what have you, and then take it home with you, home being another, larger kind of pouch or bag, a container for people, and then later on you take it out and eat it or share it or store it up for winter in a solidier container or put it in the medicine bundle or the shrine or the museum, the holy place, the area that contains what is sacred, and then next day you probably do much the same again--if to do that is human, if that's what it takes, then I am a human being after all. Fully, freely, gladly, for the first time. (Le Guin, 1989, p. 168)

“(...) um mergulho na contingência: ‘e se...’ [*what if*]”. A humanidade, nessa passagem, é uma hipótese da imaginação cujo contato só nos é possibilitado por meio das histórias que contamos uns sobre os outros, uns para os outros. É nesse sentido que se torna muito difícil encontrar algo novo para se dizer sobre essa humanidade. Não é sobre a novidade, é antes sobre a escolha do que iremos coletar e guardar conosco. Afinal, o mito do herói nos oferece, com efeito, uma versão possível da narrativa humana. No entanto, só fazem parte dessa forma de dizer-se humanidade aqueles que partilham dos discursos reduzindo o mundo a território de conquista e exploração. Nossa escolha metodológica, portanto, insiste em estratégias alternativas de desvelar nossa humanidade ocultada pela narrativa do herói.

A forma de narrar uma história pode nos oferecer a arquitetura do centro de um mundo. O modo como se inicia uma narrativa pode nos oferecer o limiar de uma espacialidade distinta da qual estamos acostumados. Não podemos deixar passar em branco o detalhe de que Le Guin afirma a coleta enquanto tarefa humana na mesma medida em que a sugere como sendo capaz de atuar sobre a nossa formação enquanto sujeitos éticos. Reparem como há uma aproximação possível entre essa prática da coleta, desejada, e que depois pode ter seus itens retirados da bolsa enquanto alimento ou algo a ser partilhado, com aquele “movimento de vaivém” descrito por Spivak ao pensar a tradução como cultura. É certo que quando coletamos tudo que vemos

pela frente, aos poucos iremos aprender a selecionar e diferenciar as melhores das piores frutinhas ou dos grãos mergulhados em nossa sacola. Nesse processo descobrimos quais são comestíveis e quais são venenosos, entendemos com quais podemos fazer novas sacolas e quais só fazem peso na bolsa. Ainda assim, não há qualquer garantia de que sejamos capazes de deixar apenas o necessário na sacola que carregamos junto ao corpo durante toda a nossa vida. De maneira análoga, investigamos durante toda a nossa vida de que maneira coletamos (ou fomos coletados) pela linguagem na qual já estamos inseridos desde pequenos. Quanto conseguimos mover à consciência, talvez seja matéria de narrativa.

Avançando ainda mais com a metáfora: se o lar é, como Le Guin afirma na citação anterior, “(...) another, larger kind of pouch or bag, a container for people”, passamos a entrever nessa tarefa tão humana da coleta um gesto de tradução do nosso idioma íntimo. Ou seja, entrevemos não apenas a tarefa de coletar como tarefa de traduzir quem somos por meio dessas histórias da vida, mas também a investigação de quais posições assumimos, uns em relação aos outros, em cada cômodo da casa que reconhecemos habitar na linguagem. Dizer isso, portanto, é afirmar que “(...) a house is a place that holds lives. And holds them away from the rest of the world, of course. It’s protective and so on. And yet, it’s sort of... a house can be another skin, another body” (Le Guin, 2014)¹¹⁶.

Quando Genly Ai, narrador de alguns capítulos de *The Left Hand of Darkness*, inicia seu relatório antropológico com a frase “I’ll make my report as if I told a story, for I was taught as a child on my homeworld that Truth is a matter of the imagination” (Le Guin, 1969, p. 1), ele cria uma “arena de compromisso comum” na linguagem, onde o uso como catacrese da palavra “relatório” é deixado às claras. Não se trata de um relatório descritivo-antropológico apenas, se trata de uma história. E uma história, como vimos, que se proponha enquanto coleta, enquanto “(...) a place that holds lives”, se trata de um convite à imaginação do idioma íntimo de determinado sujeito. O narrador de outro relatório ficcional em Le Guin, protagonista da novela “Another Story, or a Fisherman of the Inland Sea” (1994), é um cientista do planeta O que nos leva a crer como tal tradição narrativa vem se consolidando como prática comum entre os antropólogos da Ekumen: “I shall make my report as if I told a story, this having been the tradition for some time now. (...) Story is our only boat for sailing the river of time, but in the great rapids and the winding shallows, no boat is safe” (Le Guin, 1994, p. 197).

¹¹⁶“Ursula K. Le Guin: Panel Discussion with Donna Haraway and James Clifford”, 5/8/14. Acesso em 22/07/2024. <<https://anthropocene.au.dk/conferences/arts-of-living-on-a-damaged-planet-may-2014>>

Genly Ai e o cientista do planeta O narram suas histórias mediante um reconhecimento igualmente central de que a enunciação linguagem não pode estar dissociada da narração do centro de um mundo. Afinal, são essas narrativas, em suas encenações de vidas particulares, que irão aos poucos dar vazão a uma outra arquitetura da humanidade por elas compartilhadas. A história de Genly Ai em nada tem a ver com a do cientista do planeta O, mesmo que ambos trabalhem junto a Ekumen. É, portanto, quando nos percebemos apequenados em nossas pretensões à grandeza heroica, que a humanidade pode começar a se redimensionar junto ao infinito universo de organismos ao nosso redor. São muitas as passagens no ciclo Hainish que insistem nessa pequenez orgânica e social, uma vez que somos parte de uma rede muito maior:

To fall heir to a history of three million years was to find little in human behavior or invention that could be called unusual. Though the Hainish bore it lightly, it was a burden on their various descendants to know that they would have a hard time finding a new thing, even an imaginary new thing, under any sun. (Le Guin, 2000, p. 13)

Nessa história milenar, cada narrativa enreda a humanidade em laços antes ocultos entre diferentes povos. É uma forma de atentar-se à humanidade como uma casa de cômodos finitos, mas imensamente distintos em suas semelhanças. Não espere dessa arquitetura um centro do mundo singular, narrado como história única e abstrata de nossa humanidade comum. Essa humanidade está por descobrir-se, a todo momento, em suas conexões ora esperadas, ora inusitadas uns com os outros.

4.4 Pescando na imaginação de escritoras que vieram antes

Em 2014, no contexto da conferência intitulada “Arts of Living on a Damaged Planet”, Le Guin participa de um painel no qual conversa com o antropólogo James Clifford e a filósofa Donna Haraway. Um dos temas abordados nesta conversa é justamente a casa, em toda a sua amplitude na linguagem. Assim, os três retornam a algumas acepções da casa como aquela metáfora generativa da qual falamos no primeiro capítulo. Isto é, pensar a casa em termos de sua estabilidade; enquanto divisão intrínseca a uma unidade; como proteção, como identidade. Ao fim e ao cabo, as reflexões voltam-se para o romance cujo título explicita a relação da casa com a ideia de um lar, *Always Coming Home*. A referência principal da conversa, no entanto, acaba sendo menos o romance e mais o local onde ele foi escrito, a casa de verão da família Kroeber.

UKL: I’m always coming home... The book was written in that house. My dad

bought the... it's an old 1872 ranch house in the hills above Saint Helens. He bought it in 1931 for, the family story is for 1200 dollars... in the Napa Valley... I mean, you can't buy a pebble in the Napa Valley for... anyway, and we just always went there all summer, every summer when I was a kid. Even during the war, when my brothers were off in service. And it just became... that's my center of the world. And so... And I have gone back almost every year of my life, at least once. So, this is very unusual in this country, in this time, that anybody has a place that remains in the family for three, four generations. And that you can go back to. (...) I have an awful lot to say about houses. And particularly by women. And by women who have kept house, as I did... all my life. (Le Guin, 2014, 19')

O centro do mundo de Le Guin, portanto, parece estar localizado nessa casa de verão dos Kroeber, uma casa cuja presença se dá quase de maneira holística na vida adulta de Le Guin também. Apesar da casa figurar em certas narrativas como símbolo de estabilidade, destaque que, nessa passagem, ela nos remete ao quão recorrente a instabilidade de moradia se fez entrever na história recente (e nem tão recente assim) dos Estados Unidos. Sua casa de verão na Califórnia é uma exceção. Outro ponto importante é a maneira como um dos temas que logo lhe vem à mente quando fala sobre casas é a divisão de trabalho em seu interior — esteja ela falando do trabalho reprodutivo ou do trabalho doméstico, de atenção à casa. Nesse sentido, as divisões de gênero aparecem como ponto nevrálgico do pensamento sobre a casa enquanto um lugar que deve ser mantido e cuidado por alguém:

Most men are prevented from housework by intense cultural bias; many women actually hire another woman to do it for them because they're scared of getting trapped in it, ending up like the woman they hire, or like that woman we all know who's been pushed so far over by cultural bias that she can't stand up, and crawls around the house scrubbing and waxing and spraying germ killer on the kids. But even on her kneebones, where you and I will never join her, even she has been practicing as best she knows how a great, ancient, complex, and necessary art. That our society devalues it is evidence of the barbarity, the aesthetic and ethical bankruptcy, of our society. As housekeeping is an art, so is cooking and all it involves - it involves, after all, agriculture, hunting, herding.... So is the making of clothing and all it involves.... And so on; you see how I want to revalue the word "art" so that when I come back as I do now to talking about words it is in the context of the great arts of living, of the woman carrying the basket of bread, bearing gifts, goods. Art not as some ejaculative act of ego but as a way, a skillful and powerful way of being in the world. (Le Guin, 1989, p. 154-155)

A arte como modo de se estar no mundo, de habitá-lo. Essa perspectiva dá ao termo uma dimensão de gênero ofuscada por outros temas, mas latente, em muitas das ficções da autora. É, por exemplo, palpável a sua afronta ao senso comum do mercado editorial quanto a uma maneira “correta” — leia-se, masculina — de se escrever romances de ficção científica no início dos anos 60. Em *Feminino e Linguagem*, Isabela Pinho nos remete a um tagarelar feminino que pode ser encontrado em seu sentido positivo e negativo na obra de Benjamin, a depender do texto que se estude. É o caso, portanto, do estudo por trás da tradução de Pinho, inédita para o português, do ensaio de Benjamin “Metafísica da Juventude” (1913). Segundo a

autora, em referência à ideia de língua pura trabalhada no já citado texto “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana”,

A própria caracterização da língua pura como uma palavra ao mesmo tempo inexpressiva e criadora parece conter uma alusão ao caráter criador, fértil, do feminino: a língua pura, como o tagarelar feminino das personagens do ensaio de 1913, não exprime nada através de si mesma, mas diz a dizibilidade da linguagem. (Pinho, 2023, p. 216)

O tagarelar feminino, nesta instância, referindo-se ao texto de Benjamin, é pensado como enunciador de “(...) uma palavra ao mesmo tempo inexpressiva e criadora”. Inexpressiva, pois é a língua que já não quer dizer nada. E criadora pois nessa instância de suspensão da significação ela estaria indicando justamente o ter-lugar da linguagem. Recupero essa passagem do livro de Pinho para argumentar a favor de uma extrapolação das definições encontradas em Benjamin para o tagarelar feminino enquanto prática discursiva criadora¹¹⁷.

Nesse sentido, pensar, junto aos escritos de Le Guin, a arte como modo de habitar o mundo será observar como o tagarelar de uma escritora está diretamente ligado à sua capacidade de pescar no rio da própria imaginação. Ou seja, não se trata apenas de uma prática discursiva capaz de apontar a dizibilidade da linguagem, mas antes de produzir justamente nesse ter-lugar da linguagem uma “arena de compromisso comum”— uma casa. Sendo assim, o tagarelar de uma escritora que é mãe tem, antes, a sua materialidade já presente no tagarelar de sua filha (e logo entraremos mais a fundo na imagem da filha da pescadora em Le Guin), em especial se esse tagarelar, diferente do seu próprio tagarelar, consegue ser libertado das lealdades irreais as quais ainda censuram a sua imaginação caso ela mergulhe fundo demais. É sobre libertar a jovem menina a partir de um tagarelar alternativo ao da mãe, mas a ela vinculado de maneira incontornável — *é sobre o orgulho das influências maternas, sem ter medo de ser filha de Virginia Woolf*.

Por isso, nesta seção, irei me debruçar sobre uma conferência escrita, ministrada e revisada (ao menos cinco vezes [Le Guin, 1989, p. 212]) por Le Guin, a qual nos ajuda a compreender um dos centros de seu mundo, localizando-o em sua profunda relação, ao longo de toda a vida, com a leitura das obras de Virginia Woolf. Depois de passar por alguns títulos, o nome escolhido para a conferência de Le Guin em sua versão publicada na coletânea *Dancing at the Edge of the World*, em 1989, foi o já mencionado título, “The Fisherwoman’s Daughter”, isto é, “A filha da pescadora”. É possível afirmar que essa imagem, presente desde o título na

¹¹⁷ Aproveito para ressaltar que a própria Isabela Pinho se dedica a aventar as maneiras como esse aspecto de “uma palavra ao mesmo tempo inexpressiva e criadora” virá a aparecer de maneira alternativa nos escritos de Agamben e Lacan. No entanto, meu interesse é pensar a criatividade da escritora Ursula K. Le Guin como prática discursiva tagarela a partir do reconhecimento dos limites da sua associação à língua pura de Benjamin.

página de abertura do ensaio, antecipa o seu arremate, mas de maneira alguma isso compromete a costura que a autora propõe entre suas frases e as figuras por elas pescadas na memória. Irei, portanto, investigar a estrutura do texto de Le Guin de modo a tentar compreender como e por quê a presença da escrita de Woolf parece atuar como o vento de um dia de outono, cuja força e presença é sentida no chacoalhar das janelas ou pelos assobios atravessando o vão das portas.

Dentre as já mencionadas versões desse texto, alguns dos títulos pelos quais ele passa são “A Woman Writing”, cuja relação com seu conteúdo ficará evidente logo adiante, e até mesmo “Crazy Quilt”, como quem se refere a uma colcha de retalhos feita, refeita e ampliada a cada nova instância de sua enunciação. Esse último título, no entanto, guarda uma relação com outra ideia que Le Guin evoca em um breve preâmbulo ao texto, a lembrança de que existe algo colaborativo por trás da composição desse ensaio — seja por conta das reações dos diversos públicos para os quais ele foi lido, seja porque ela “(...) pieced together the words and words of so many other writers — ancestors, strangers, friends” (Le Guin, 1989, p. 212).

Sendo assim, vamos às páginas de Le Guin. O texto abre com uma passagem de *Jacob’s Room*, romance publicado por Virginia Woolf em 1922. Na realidade, Le Guin escolhe recortar justamente a frase de abertura do romance e colar a imagem contida nela, de Betty Flanders sentada na praia, enquanto o primeiro parágrafo de seu ensaio. Essa imagem, como Le Guin procura evidenciar logo no parágrafo seguinte, figura como uma porta para o mundo de *Jacob’s Room*. Isso porque, em suas palavras,

It is a woman writing. Sitting on the sand by the sea, writing. It’s only Betty Flanders, and she’s only writing a letter. But first sentences are doors to worlds. This world of *Jacob’s Room*, so strangely empty at the end of the book when the mother stands in it holding out a pair of her son’s old shoes and saying, “What am I to do with these?”— this is a world in which the first thing one sees is a woman, a mother of children, writing. (Le Guin, 1989, p. 213)

Essa justaposição da mulher, mãe e escritora antecipa o movimento posterior de todo o ensaio. Sendo assim, Le Guin não se demora em perguntar à sua plateia “Where does a woman write, what does she look like writing, what is my image, your image, of a woman writing?” (Le Guin, 1989, p. 213). Então, deixando Woolf como uma porta aberta no início de seu próprio texto, mas cujo nome irá demorar a soar novamente, Le Guin compartilha que, para ela, a resposta às suas próprias perguntas se resumem a uma personagem, Jo March. Como muitos devem saber, ela é uma das irmãs March, famosas por protagonizarem, principalmente, o romance de Louisa May-Alcott, *Little Women* (1868), mas também pelas suas aparições em outros volumes da autora, como *Little Men* (1871) e *Jo’s Boys* (1886). Le Guin, portanto, recupera a cena de Jo indo ao editorial do *Weekly Volcano* vender suas histórias e sendo vista como alguém que estava oferecendo a si mesma como mercadoria para os três homens que a

recebem no local. Por volta do capítulo 34 do romance de Alcott, Jo começa a ganhar dinheiro com a publicação de histórias sensacionalistas no *Volcano*. Isso a obriga a escrever da maneira como o editorial demanda, ao invés da maneira como ela mesma entende ser a sua dicção.

Na equivalência proposta pela cena, entre a prostituição do corpo e a prostituição da mente, entre a vergonha de ter vendido a sua liberdade intelectual e a possibilidade concreta de ganhar um salário como escritora profissional, parece que uma brisa suave começou a entrar por aquela porta antes aberta com Woolf. Não fora ela, afinal, quem, em seu longo ensaio *Three Guineas*, encenou a conversa entre uma missivista pacifista e um cavalheiro que procurava angariar apoio contra a guerra? Não foi Virginia Woolf quem lembrou da castidade como uma das professoras não pagas das filhas e irmãs da classe de homens educados em Oxford e Cambridge? E, na medida em que evocou a castidade como professora de uma anti-tradição patriarcal, não foi Woolf quem escreveu que “By chastity is meant that when you have made enough to live on by your profession you must refuse to sell your brain for the sake of money” (Woolf, 1938, p. 205)?

O corredor pelo qual caminhamos até aqui com Le Guin não traz o nome de Woolf no corpo de seu texto, ocupado que está com Jo March, mas Woolf não deixa de estar lá, em algum lugar, informando a direção a seguir. Por isso as provocações de Woolf quanto aos valores honrados na casa privada, como a tradição da castidade, fazem eco nas paredes ao nosso redor.

Assim, a cena retomada por Le Guin se desdobra em um momento seguinte: “Refusing shame, Jo writes on, and makes money by her writing; admitting shame, she does not ‘tell [about the episode] at home’” (Le Guin, 1989, p. 216). Le Guin compreende que a personagem de Jo é punida, simultaneamente, no âmbito psicológico, sob o manto da vergonha, e material, pois ela acaba, ao final de *Little Women*, deixando a escrita de lado. Mais tarde, em *Little Men*, Jo se fecha ainda mais à escrita ao ser reduzida no romance ao seu papel de mãe. Essas punições, materializadas na figura do Professor Bhaer, ganham um nome no texto de Le Guin, um nome conhecido para as pessoas familiarizadas com a cultura vitoriana: “the Angel in the House” (Le Guin, 1989, p. 216), ou o Anjo do Lar. Interrompida por essa figura originalmente vitoriana, mas cuja consolidação na cultura moderna é menos mérito do poema de Coventry Patmore e mais da já citada fala de Virginia Woolf, “Professions for Women”, o vento atravessa novamente a porta às nossas costas e comunica algo acerca do caminho que estamos percorrendo. Isso porque o Anjo do Lar era aquela que

(...) excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. (...) —in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. (Woolf, 1931, Loc 57081-57086)

A escrita enquanto profissão, sob a vigilância permanente dessa presença espectral, era, para Woolf, inviável. Fora necessário recorrer à violência para se libertar das amarras do vitorianismo que se impunha à sua profissão como uma das faces do tirano patriarcal com quem ela convivia em sua própria casa. Woolf registra, portanto, com uma cena, o embate entre o desejo de escrever profissionalmente e os impedimentos que, educada em uma cultura masculinista, lhe afligiam como um fantasma da tirania a ser assassinada em um ato de legítima defesa. Woolf estrangula o Anjo do Lar. Le Guin parece querer fazer o mesmo, e pensar com Woolf parece ser a sua principal estratégia para concretizar o ato.

Não à toa, as páginas seguintes de seu ensaio tentam mergulhar em certos dilemas da cultura vitoriana já presentes no exemplo ficcional de Le Guin, Jo March —, por exemplo, ou se era mãe, ou escritora, o roteiro vitoriano não iria permitir que uma mulher desempenhasse as duas funções de uma só vez (Le Guin, 1989, p. 218). Le Guin não se furta a ressaltar que, obviamente, o poder empreendido por esse roteiro vem justamente do fato de que “you play the part without knowing it” (Le Guin, 1989, p. 218). Nesse instante, até mesmo Le Guin percebe que esqueceu um detalhe, o fato de que quando chegamos a *Jo’s Boys*, último livro que Alcott escreve para essas personagens, Jo March torna-se, para além de mãe, uma escritora rica e famosa; fugindo ao roteiro vitoriano. Mas o fato de que Le Guin a esquecera, diz muito para a autora.

O ensaio, então, circula entre biografias de escritoras profissionais e personagens de escritoras profissionais, no geral, mães. Sendo assim, ela passa pela Mrs. Jellyby do *Bleak House* (1852) de Charles Dickens, indiretamente retomando Betty Flanders, enquanto a imagem de uma mãe escritora de cartas, e acaba indo parar em Harriet Beecher Stowe, em um excerto de uma carta sua para o marido na qual afirma a necessidade de ter um quarto todo seu, para que ela possa escrever, e por fim revelando que boa parte de seu livro mais famoso, *Uncle Tom’s Cabin* (1852), foi escrito na mesa da cozinha, sendo esse o espaço que Stowe tinha, com as crianças correndo de um lado para o outro enquanto a mesma fazia o jantar (Le Guin, 1989, p. 218-220).

Cada uma dessas passagens marca o interesse de Le Guin pela investigação de uma justaposição em particular, a vida das escritoras profissionais que, por sua vez, também eram mães e donas de casa, tendo acumulado essas funções ao longo de sua vida profissional. Diante disso, e tendo agora pouco mencionado, ao pensar em Stowe, o ensaio de Woolf no qual a autora afirma como “we think back through our mothers if we are women” (Woolf, 1929, p. 69), Le Guin recorre a uma dicção woolfiana para considerar o seu alinhamento à genealogia feminista por trás da afirmação de que “this paper stands in the relation of a loving but undutiful

daughter” (Le Guin, 1989, p. 220) com diversas mães, “ancestors, strangers, friends”.

Essa recorrência indireta de Woolf, acaba trazendo à tona, também, uma série de discussões que já havia debatido em seu tempo, como é o caso das “traditions of the private house” (Woolf, 1938, p. 207), mencionadas em *Three Guineas*. São essas tradições que conduzem o ensaio de Le Guin para o seu tema central, o fato — depreendido das biografias de escritoras e de personagens até então percorridas no texto — de que “the you-can’t-create-if-you-procreate myth is applied to women only” (Le Guin, 1989, p. 225). As tradições da casa privada, cuja outorga masculinista tornam do cânone literário uma instância limitada, acabam produzindo a assombração, para qualquer escritora candidata a esse cânone, do seguinte dilema moral: “(...) that any attempt to combine art work with housework and family responsibility is impossible, unnatural. And the punishment for unnatural acts, among the critics and the Canoneers is death” (Le Guin, 1989, p. 222). O que resta por trás dessa ideologia canônica, assim, senão “the idea that the artist must sacrifice *himself* to *his* art” (Le Guin, 1989, p. 222, grifo meu). É indispensável ler a passagem anterior considerando a marcação pronominal do gênero masculino, o qual, agora sim, é recusado em seu desejo heroico e indócil de pertencer ao cânone. Acontece que, no texto de Le Guin, essa recusa, finalmente, ganha um nome, Virginia Woolf.

Interferindo, portanto, no debate feminista de sua época, Le Guin procura situar essa personagem da mulher que escreve, e que também cuida da casa, e que também é mãe, a partir de uma escrita articulada com a linguagem, o pensamento e as imagens de Virginia Woolf. É assim que, como uma convidada muito aguardada, Woolf finalmente nos alcança no corredor enquanto uma rajada de vento, marcando de cara uma oposição às tradições da casa privada. Aos defensores de um cânone literário, para quem a medida do bom artista está na “idea that the artist must sacrifice *himself* to *his* art”, “She observed factually that the artist needs a small income and a room to work in, but did not speak of heroism” (Le Guin, 1989, p. 223). Curiosamente, em uma entrada de diário datada de dezembro de 1927, Woolf nos permite entrever uma ponderação mais pessoal sobre o dilema colocado acima pelos defensores do “you-can’t-create-if-you-procreate myth”:

This flashed into my mind at Nessa’s children’s party last night. The little creatures acting moved my infinitely sentimental throat. (...) And yet oddly enough I scarcely want children of my own now. This insatiable desire to write something before I die, this ravaging sense of the shortness & feverishness of life, make me cling, like a man on a rock, to my one anchor. I don’t like the physicalness of having children of one’s own. This occurred to me at Rodmell; but I never wrote it down. I can dramatise myself as parent, it is true. And perhaps I have killed the feeling instinctively; as perhaps nature does. (Woolf, 1980, p. 167)

Nesse registro do seu diário, a percepção de Woolf, ainda que nos revele o desejo

pessoal da autora de não mais ter filhos, também nos aponta para as justificativas à sua disposição nos discursos da época. Sendo assim, como “a man on a rock” frente ao dilema moral da cena literária que afirmava o “you-can’t-create-if-you-procreate myth”, Woolf escolhia criar, pois escolhia a escrita. Como bem sabia Le Guin, Woolf não foi uma autora adepta da conciliação, mas antes buscava no enfrentamento às verdades estabelecidas pelas tradições da casa privada, onde o trabalho feminino acumulava funções, um *ethos* artístico dotado de dicção política.

Dessa maneira, quando Le Guin afirma, com todas as letras, que “The greatest enabler for me was always, is always Virginia Woolf” (Le Guin, 1989, p. 227), é com alívio que respiramos o ar das portas e janelas escancarando-se em um texto cuja espinha dorsal se escondia sob as sombras do assoalho e era sugerida apenas pela ventania nos fazendo caminhar. Le Guin, leitora atenta de Woolf, recupera um momento chave no manuscrito do já mencionado ensaio “Professions for Women”¹¹⁸, redimensionando a autora que até então ficara apenas nas entrelinhas de seu ensaio. A partir da cena-título, agora sim, aparecendo com sua protagonista às claras, somos levados até uma mulher escrevendo como quem é banhada pelo sol:

“I figure her really in an attitude of contemplation, like a fisherwoman¹¹⁹, sitting on the bank of a lake with her fishing rod held over its water. Yes that is how I see her. She was not thinking; she was not reasoning; she was not constructing a plot; she was letting her imagination down into the depths of her consciousness while she sat above holding on by a thin but quite necessary thread of reason.” (Woolf, 1978)

Now I interrupt to ask you to add one small element to this scene: Let us imagine that a bit farther up the bank of the lake sits a child, the fisherwoman’s daughter. She’s about five, and she’s making people out of sticks and mud and telling stories with them. She’s been told to be very quiet please while Mama fishes, and she really is very quiet except when she forgets and sings or asks questions; and she watches in fascinated silence when the following dramatic events take place. There sits our woman writing, our fisherwoman, when—

“suddenly there is a violent jerk; she feels the line race through her fingers. The imagination has rushed away; it has taken to the depths (...) — into the dark pool of extraordinary experience. The reason has to cry “Stop!” the novelist has to pull on the line and haul the imagination to the surface. The imagination comes to the top in a state of fury.” (Woolf, 1978)

¹¹⁸ Esse manuscrito é coletado pelo editor Mitchell Leaska na sua edição de 1978 para o manuscrito de *The Pargiters: the novel-essay portion of The Years*.

¹¹⁹ É interessante como a imagem que Le Guin recupera, da *fisherwoman*, é mantida sob outra roupagem no texto final de “Professions for Women”. Ainda que nomeada como *fisherman*, a personagem do ensaio é feminina, *a girl*: “The image that comes to my mind when I think of this girl is the image of a fisherman lying sunk in dreams on the verge of a deep lake with a rod held out over the water. She was letting her imagination sweep unchecked round every rock and cranny of the world that lies submerged in the depths of our unconscious being. Now came the experience, the experience that I believe to be far commoner with women writers than with men. The line raced through the girl’s fingers. Her imagination had rushed away. It had sought the pools, the depths, the dark places where the largest fish slumber. And then there was a smash. There was an explosion. There was foam and confusion. The imagination had dashed itself against something hard. The girl was roused from her dream. She was indeed in a state of the most acute and difficult distress.” (Woolf, 2017, Loc)

(Le Guin, 1989, p. 227)

A interrupção de Le Guin no meio da cena woolfiana, com efeito, modifica a dinâmica a qual assistimos, mas mesmo a continuação da cena é deixada em suspenso. Assim como essa cena nos remete à outra, semelhante, posicionada no início do *A Room of One's Own* de Woolf, onde a narradora nos mostra como o “Thought—to call it by a prouder name than it deserved—had let its line down into the stream” (Woolf, 1929, p. 5), somos também convidados a ir a outras leitoras de Woolf, pois Le Guin quer nos mostrar como “in losing the artist-mother we lose where there’s a lot to gain” (Le Guin, 1989, p. 228). Enquanto isso, a cena perdura, a cena ressoa, a cena quer oferecer mais de si.

O rio da cena descrita acima como instância de mergulho em um imaginário rico em possibilidades é também o rio da imaginação em cuja pesca é interrompida, rompendo com a possibilidade de sua conclusão. Nesse sentido, comentando a imagem do peixe na ficção woolfiana, a já citada pesquisadora Ana Carolina Mesquita nos indica como “a perplexidade dá lugar à reflexão quando nos lembramos da abundância de outras instâncias em sua literatura nas quais imagens de peixes ou de pescadoras evocam semelhantes impossibilidades no ato de narrar” (Mesquita, 2021, p. 79)¹²⁰. É frente a essa comunalidade textual que Le Guin reivindica Woolf como uma de suas mães intelectuais, autora central para lhe permitir pensar livremente sobre o mundo ao seu redor. Aqui, Woolf atua inclusive como contraparte à própria mãe de Le Guin, Theodora, que esperou suas crianças crescerem para começar a escrever seus livros. Mas a cena proposta no ensaio é outra...

É por isso que, ao final do texto, quando aquela cena da pescadora ao lado de sua filha, até então suspensa, é retomada, descobrimos que a menina, bem como a sua mãe, também gosta de livros, de histórias e de mergulhar o seu anzol nas águas da própria imaginação. Diferente de sua mãe, no entanto, ela não se vê no dilema moral entre a escrita criativa ou a maternidade, ela não se obriga a interromper o mergulho na sua imaginação porque estava ficando imersa demais em suas perspectivas sobre o mundo. Abaixo nos encontramos com as palavras de uma filha que interpela a imaginação pescada por sua mãe de uma forma inédita na família, inteiramente sua. E é respondida com uma porta se abrindo ao fim do corredor que percorremos. Assim, ao invés de tratar a imaginação como um animal selvagem a ser capturado pelo anzol, a filha escolhe fazer dela sua parente, *Auntie*, Titia, alguém com quem ela pode conversar, refletir e, tal qual Woolf para Le Guin, criar algo, juntas:

“Tell me, Auntie. what is the one thing the writer has to have?”

¹²⁰ Original: “Perplexity gives way to reflection when we remember other abundant instances in her literature when images of fishes and fisherwomen evoke similar impossibilities of narrating.”

“I’ll tell you,” says the imagination. “The one thing a writer has to have is not balls. Nor is it a child free space. Nor is it even, speaking strictly on the evidence, a room of her own, though that is an amazing help, as is the goodwill and cooperation of the opposite sex, or at least the local, in-house representative of it. But she doesn’t have to have that. The one thing a writer has to have is a pencil and some paper. That’s enough, so long as she knows that she and she alone is in charge of that pencil, and responsible, she and she alone, for what it writes on the paper. In other words, that she’s free. Not holy free. Never holy free. Maybe very partially. Maybe in only this one act, the sitting for a snatched moment being a woman writing, fishing the mind’s lake. But in this, responsible; in this, autonomous; in this, free.”
 “Auntie,” says the little girl, “can I go fishing with you now?” (Le Guin, 1989, p. 236)

Esse ensaio sobre o qual nos debruçamos à guisa de um desfecho para o capítulo, termina com a proposta de pensar uma mãe escritora e sua tentativa de passar adiante o centro do seu mundo para a filha. O tempo da vida em uma casa de infância é esse âmbito de reunião da linguagem na qual estamos desde cedo mergulhados até o pescoço. Porém, Le Guin remete a Woolf para nos mostrar essa casa materna como o ancoradouro de uma imaginação mais livre — não sempre, não necessariamente, mas ao menos na medida em que não se está restrita a uma só mãe. É verdade que Le Guin nos faz lembrar de sua mãe nos seguintes termos:

Theodora [Kroeber] put her personal responsibilities first— chronologically. She brought up and married off her four children before she started to write. She took up the pen, as they used to say — she had the most amazing left-handed scrawl — in her mid-fifties. I asked her once, years later, “Did you want to write, and put it off intentionally, till you’d got rid of us?” And she laughed and said, “Oh, no, I just wasn’t ready.” Not an evasion or a dishonest answer, but not, I think, the whole answer. (Le Guin, 1989, p. 231)

Essa incompletude parece se dar por aquilo que a própria Le Guin percebe como a permanência da noção do Anjo do lar como performance social da mulher em casas e famílias como a de Le Guin; isto é, uma família de professores universitários nos Estados Unidos da década de 1950. Pouco adiante no texto, Le Guin nos confessa que a sua mãe, Theodora, inclusive quase chegou a encarnar essa performance em determinado momento de suas vidas. É nesse sentido que ela reconhece como

My mother could not give me what I needed. When feminism began to reawaken, she hated it, called it “those women’s libbers”; but it was she who had steered me years and years before to what I would and did need, to Virginia Woolf. “We think back through our mothers”, and we have many mothers, those of the body and those of the soul. What I needed was what feminism, feminist literary theory and criticism and practice, had to give me. (...) Our mothers have been returned to us. This time, let’s hang on to them! (Le Guin, 1989, p. 234)

O prazer nas influências que lhe permitiram construir sua carreira enquanto escritora. Uma resposta que, como já vimos no primeiro capítulo, a própria Le Guin endereçaria ao livro *Anxiety of Influence* de Harold Bloom — “Yes, I know who’s afraid of Virginia Woolf” (Le Guin, 2004, p. 108-109). Assim, Le Guin transforma-se, em parte, na menininha que conversa

com a imaginação à beira do rio na citação acima. Isso porque, conforme ela assiste às restrições da própria mãe ao mergulhar seu anzol nas profundezas do rio da imaginação, retirando-o rapidamente quando se apercebe da proximidade da Razão, é a filha quem redobra a aposta de um parentesco mais íntimo com a sua criatividade. O uso fertilizante dessas palavras e metáforas nas cenas acima, bem como o seu resgate poético-filosófico no raciocínio aqui proposto precisa ser, aqui, reiterado como uma aposta na linguagem enquanto “arena de compromisso comum”. “I come back to words because words are my way of being in the world, but meaning by language as art a matter infinitely larger than the so-called High forms” (Le Guin, 1989, p. 155). A linguagem enquanto arte, enquanto forma de se aprender como estar no mundo, é uma maneira fundamental de habitar os respectivos centros de mundo dispostos à nossa frente por meio da imaginação.

Em 2008, no volume 21 da revista *Paradoxa* (editado por Sylvia Kelso), Le Guin publica o ensaio “Living in a Work of Art”. Nele, sua proposta é refletir sobre a casa onde morou durante os anos de sua infância — pensando retroativamente sobre as lembranças ali guardadas, sobre os sentidos ocultos em sua memória do lugar. A autora dá início ao texto com uma breve reflexão sobre o arquiteto Bernard Maybeck, que projetou a casa no início do século XX, e nos remete ao fato de que a sua família foi a segunda a morar naquela construção, ocupando-a durante 54 anos, de 1925 até a morte de sua mãe, Theodora, em 1979. Le Guin, então, nos aponta para uma reflexão escrita por Maybeck datando do ano seguinte à construção da casa:

The house after all is only the shell and the real interest must come from those who are to live in it. If this is done carefully and with earnestness it will give the inmates a sense of satisfaction and rest and will have the same power over the mind as music or poetry or any healthy activity in any kind of human experience. (Maybeck *apud* Le Guin, 2019, p. 52)

Essa síntese da responsabilidade do arquiteto perante os futuros habitantes da casa dá a partida no texto de Le Guin, onde memórias de sua infância se misturam ora com os aromas remetendo à madeira usada para construir a casa, outrora com a lembrança das portas de correr perfeitamente adequadas à sua posição na cozinha. O passeio confuso por esse rio de sua juventude e nostalgia nos conduz um pouco para essa casa como um dos centros do mundo onde Le Guin aprendeu seu idioma íntimo. “(...) a house is a place that holds lives. And holds them away from the rest of the world, of course. It is protective”. Há formas de proteção que nos ensinam a habitar o mundo do lado de fora. Uma casa permeável, cujas janelas estão abertas, nos permite vislumbrar o além-mar no horizonte de imaginação encerrado por detrás da parede que separa a sala de estar do resto do mundo. É nesse sentido que a autora encerra

seu ensaio chegando à seguinte conclusão: “Writing this, I wonder if much of my understanding of what novel ought to be was taught to me, ultimately, by living in that house. If so, perhaps all my life I have been trying to rebuild it around me out of words” (Le Guin, 2019, p. 65). Pensemos, pois, com ela. Deixemos, assim, pairar sobre este capítulo a familiaridade da casa com a linguagem e a relação dos tijolos com as palavras ao longo da vida de Le Guin:

The House is Soft

The house is soft, softly carpentered.
Even the nails are yielding, semi-transparent.
People come in one by one
and live there a while, quietly feasting,
and leave by the door they entered.
They leave the house forever but not empty.
The passages of the house remember
and the windows look not only out
but inward to the tender rooms. (Le Guin, 2023, p. 508)

NAQUELA CASA: UMA CONCLUSÃO

Para meus avós, bisas e bisos do Antônio

Sinto, nestes últimos passos da tese, o desejo de retornar ao início. Um retorno munido das casas nas quais vivi; um retorno ao ponto de partida de certas ideias germinadas nestas páginas. Escrever é uma forma especial de habitar a linguagem. Quero, portanto, concluir compartilhando a morada que construí a partir das minhas palavras.

Durante as manhãs, os objetos de cada casa despontavam nas varandinhas dando pra rua. Havia ali um convite aos olhares alheios quando o sol refletia as cores artesanais, pintadas sobre o barro. Em outro canto da rua, as pessoas da vizinhança conversavam com seus conhecidos quando os encontravam, montando guarda interessada nas histórias flagradas ao pé do ouvido. Já as casas ali geminadas deixavam suas portas e janelas entreabertas para que o vento pudesse arejar o seu interior.

O menino aprendeu cedo a ir ao encontro desse movimento sussurrado pela rua onde seus avós moravam. Caminhava pulando as rachaduras abertas pelo tempo na superfície da calçada. Contava cada uma delas com a atenção digna de uma pessoa familiarizada com aquele lugar. Por vezes até assoprava como quem intui um assobio meio cuspidito... mas era o cantarolar no descompasso de sua caminhada que fazia as pessoas procurarem com os ouvidos e com os olhos a criança que por ali passava, deixando resquícios de melodia para serem carregados pelo ar.

Conforme se aproximava da casa dos avós, outras coisas surgiam pouco a pouco em sua cabeça — os quartos entulhados; as árvores que, em sua ausência, devem ter sido plantadas; e as pessoas que não encontrava havia tanto tempo. Esse tempo aparecia só às vezes, era quase um fantasma se escondendo nas sombras da mureta que dava pra rua em frente à casa. Era o tempo que surgia sorrateiro, silencioso; era um aqui e ali meio borrado, o levando em direção àquela morada.

Na escola, quando esse tempo e distância voltavam à memória do menino, ele contava para quem estivesse ao redor, disposto a ouvir, que a casa dos avós era o destino das melhores viagens feitas em sua vida. Um amigo ou outro o escutava interessado no primeiro momento,

mas a infância não costuma ser o tempo das conversas longas e profundas. O menino percebeu isso com os professores que tentavam lhe escutar falando mais do que oferecendo ouvidos. Restava resolver consigo mesmo o tempo e a distância insistindo em conversar no espaço reduzido da sua cachola.

Contudo, agora era diferente, estava a caminho do destino guardado e cultivado na lembrança. A rua era menor do que ele se recordava; e a casa parecia ser outra mais de perto; ainda assim, os tijolos e as grades pintadas no branco envelhecido, tão ligado à sua avó, permaneceram lá. Seu pai e sua mãe caminhavam ao seu lado, lembrando-o de que não houve tempo sem que os dois estivessem com ele na casa dos avós.

Mas isso não era bem verdade... Na última vez que esteve aqui, lembrava de cenas longe dos pais, sozinho com a avó, um pouco menos com o avô; apesar de sempre lembrar dele por lá. A avó o levou ao mercado, só os dois. Na rua, cruzaram com senhoras aparentemente conhecidas de sua avó, que nem nome ele precisava fornecer, pois já chegavam beliscando suas bochechas e cantarolando o nome dos próprios netos — “Ah, que pena. Foram embora pro Rio ontem mesmo! Iam ser tão amiguinhos!” O auge daquele dia, porém, foi a concretização de sua habilidade oratória que fez da ida ao mercado com a vó um passeio pelo maravilhoso mundo do chocolate a preço de um sorriso. O menino também voltava para essas memórias quando voltava para a casa da avó.

Seu avô, por exemplo, falava muito da mangueira do quintal. A princípio, o menino achou que era mangueira de água, mas quando viu a árvore imensa com os galhos podados percebeu a verdade. Uma pequena decepção nesse mar de memórias. O avô disse, na época, que quem cortou era ‘pro-fis-sio-nal’ (dando todas as ênfases necessárias) e que o futuro reservava para a copa da árvore um visual deslumbrante.

Daqui da frente não tinha como ninguém ver a mangueira — talvez só um pouco, por detrás do carro estacionado. Não é que cresceu? Pelos cálculos do menino, o tempo e a distância comprimidos no momento de abrir o portão se aproximavam. Será que eles vêm nos receber aqui na frente? Uma cabecinha sempre despontava na janela... Será que estão dormindo, ainda?

Seu avô era uma paisagem de memórias — algumas depositadas muito tempo antes, antes mesmo do menino conceber a si mesmo enquanto parente daquele senhor sorridente. O sorriso fotografado tanto tempo atrás começava a se mover devagar, como se lembrasse das palavras um dia enunciadas como histórias do fundo do baú. Quando o som de sua voz alcançava o menino, antes que ele sequer encontrasse o avô escondido atrás de uma das portas daquela casa, algo começava a flutuar em suas ideias. Subia à superfície dos olhos do menino um brilho interessado pelo ritmo das frases feitas e imaginadas segundo as histórias do avô

(descobriu anos depois que alguns dos bordões mais marcantes e recorrentes daquele senhor vinham dos comerciais do Guaraná Antártica, que assistia na televisão quando as crianças eram mandadas pra cama).

No entanto, a memória da voz e das palavras do avô fugiam ao menino... sobrava a insistência de uma cena na casa... antiga, mas viva. Era como se fosse um mergulho de cabeça em uma das histórias do avô — o palco na sua imaginação reunia o menino ao avô, ambos juntos de um sapo sob um cenário difuso que mais parecia ser uma piscina azul. O menino achava que, se de fato havia alguma história, envolvia uma rede de limpar piscinas, o tal sapo e a mais empolgante (e única) experiência do garoto com a pesca. Nenhum animal foi machucado na confecção dessa lembrança. Ele gostava de acreditar.

Mas as janelas não se abriam... a porta seguia fechada... nem com a campainha soando firme e forte como as badaladas de um sino de igreja os avós vieram até a frente lhes receber.

O pai do menino se virou e foi até o carro estacionado a alguns metros de distância. Ele abriu a porta e revirou o porta-luvas, de onde tirou um molho de chaves. De volta ao portão que dava pra casa dos avós do menino, o pai resmungou como quem fala consigo mesmo, “Achei que tinham nos dito que haveria alguém cuidando da casa até chegarmos aqui”. A mãe não respondeu. O portão, levemente emperrado quando o pai virou a chave, conseguiu ser aberto depois de um empurrão mais firme.

Outra cena cruzou a mente do menino em altíssima velocidade, toda de uma vez. Era o dia no qual se despediu dos avós na última ocasião em que estivera naquela casa.

Trocar olhares com o casal de avós era como ser abraçado de surpresa em um momento de dor. A distância que se colocava entre eles deixava rastros sob os passos lentos coordenando nossa partida. Ele os ama, mas dizer isso é insuficiente agora. Queria vê-los de novo, enxergá-los como tentava, tentava e não sabia dizer se conseguia de fato, ou se era apenas imaginação.

Mais uma vez, o menino se virou. Ao contrário do que esperava, estavam ambos de cabeça erguida, esbanjando sorrisos convidativos de despedida. Ali, naquele instante, o convite transpassava pelos olhos reluzentes de ambos — pediam com a ternura da idade avançada, cravejada de experiências, que os levasse na memória enquanto símbolos da vida que um dia gostaria de partilhar com alguém.

O menino assentiu com a cabeça.

Eles partiram. Ele e seus pais.

E, no silêncio de sua partida, o avô fez do sorriso apreensão, olhou ao seu redor (encontrando o desenho da esperança no rosto de sua companheira), e disse, quase sem voz, “Tão vazio sem eles aqui”.

A casa vazia era, agora, um fantasma abrigando fantasmas. Receptiva, mas crua, pálida e silenciosa. Nem palavras, nem gestos preenchiam o ar — foram ventadas para longe. Mas na mesinha da sala alguém deixou aberto o livro da família que o avô do menino folheava como uma espécie de coleção pessoal de histórias sobre quem lhe antecedeu. Eram páginas abertas convidando-nos a espiar. Era o livro no qual o avô do menino insistiu uma vez ter encontrado a história de um familiar muito peculiar. Um homem que, por ocasião de um incêndio que se alastrava em sua residência de dois andares, sacou um guarda-chuva de um de seus armários e, num súbito ato de desespero calculado, foi até a varandinha de seu quarto; avaliou a distância entre o parapeito e o jardim; refletiu em um átimo de segundo sobre as possíveis consequências de um salto; e pulou. De guarda-chuva aberto, crente de que seus cálculos eram perfeitos - flutuaria como aquela babá inglesa um dia fizera.

No fim, o homem sobreviveu. O livro estimava que a distância entre o parapeito e o jardim era de 18 metros. Ou assim dizia o avô do menino. Ninguém nunca conseguiu achar a página do livro na qual a história estava registrada, mas as palavras do avô tiveram efeito de verdade para o menino. Uma vez contada, a história existia no mundo dos vivos.

Eram frases abertas convidando-nos a espiar. Eram habitações possíveis para quem ficara distante com o tempo e com o caminhar de nossos respectivos futuros.

Naquela casa.

Escrever essa casa literária, na qual a minha infância se mistura à infância do meu filho, acaba sendo uma das formas que encontro para comunicar um encerramento provisório para esta tese a partir do meu idioma íntimo. Em parte, esse idioma é composto pela família que habitou o meu passado de uma forma e que, hoje, habita o presente do Antônio de maneira totalmente distinta. Há um desejo em mim por descobrir esse idioma conforme Antônio o constrói, à sua maneira. O que, por exemplo, cada um de nós aprende sobre si quando se depara com o envelhecimento dos meus avós, dos bisos dele? O que descobrimos um sobre o outro quando circulamos pelas mesmas casas mas em tempos diferentes? Woolf, Morrison e Le Guin são autoras em cujos livros percebi o convite comum a essa indagação: onde, quando, com quem e de que forma descobrirei os tijolos com os quais construí meu idioma íntimo? Como, afinal, darei conta de falar a outras pessoas, inclusive meu filho, sobre a minha ideia do que é um lar?

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Quando a casa queima*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Editora Áyiné, 2021.
- AHMED, Sara. *Queer phenomenology: orientations, objects and others*. London: Duke University Press, 2006.
- BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Linguagem, Tradução, Literatura*. Ed. e Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.
- BESTER, Alfred. A Diatribe Against Science Fiction, *Magazine of Fantasy and Science Fiction*. In: RAUCCI, Richard (ed.). *Redemolished*. New York: ibooks, 2000.
- BISHOP, Edward L. Mind the gap: the space in Jacob's Room. *Woolf Studies Annual*, Pace University Press, v. 10, p. 31-49, 2004
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic theory: the portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press, 2011.
- BRODERICK, Damien. New Wave and backwash: 1960-1980. In: MENDLESOHN, F. (ed.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 48-63
- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Trad. Sérgio Lamarão & Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- BUTLER, Judith. *Excitable speech: a politics of the performative*. London: Routledge, 1997.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- CAVARERO, Adriana. *Horrorism: Naming contemporary violence*. Trad. William McCuaig. New York: Columbia University Press, 2009.
- CLUTE, John. Science fiction from the 1980 to the present. In: MENDLESOHN, F. (ed.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 64-78
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DETLOFF, Madlyn. *The value of Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

DE OLIVEIRA, Maria Aparecida. Concepção de Arte de Virginia Woolf. In: PINHO, Davi; OLIVEIRA, Maria; NOGUEIRA, Nicea (org.). *Conversas com Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2020. p. 192-208

DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.

DUBOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.

ELIOT, T. S. *Selected Prose of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1975.

ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAUSTO, Juliana. Prefácio. In: LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. Trad. Luciana Chierigati e Vivian Chierigati Costa. São Paulo: n-1 edições, 2021. p. 5-15

FREUD, Sigmund. *Obras completas Vol. 14: História de uma neurose infantil* (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GATES JR., Henry Louis. *Stony the road: reconstruction, white supremacy, and the rise of Jim Crow*. New York: Penguin Random House, 2020.

GATES JR., Henry Louis *The black church: this is our story, this is our song*. New York: Penguin, 2022.

GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910 – 1945: from image to apocalypse*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, v. 5, p. 07-41, 1995. Disponível em: https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1524482904_ARQUIVO_DonnaHarawaysaberessituados.pdf. Acesso em: 22 jan. 2023.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble*. Carolina do Norte: Duke University Press, 2016.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro: o desejo chamado utopia e outras ficções científicas*. Trad. Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021.

JORDÃO, Adriana. *Caminho calçado de pedras e memória*. Curitiba: Editora Appris, 2016. Kindle Edition

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

- LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Vintage Books, 1999.
- LEE, Hermione. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *The Years* [1937b]. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. xii-xxviii
- LEE, Hermione. Virginia Woolf's essays. In: SELLERS, Susan (org.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 89-106
- LE GUIN, Ursula K. *Always Coming Home*. London: Gollancz, 2016. [1985]
- LE GUIN, Ursula K. Another Story or A Fisherman of the Inland Sea. In: LE GUIN, Ursula K. *The found and the lost: the collected novellas of Ursula K. Le Guin*. New York: Saga Press, 2017. [1994]
- LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. Trad. Luciana Chieregati e Vivian Chieregati Costa. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- LE GUIN, Ursula K. Author's note. In: LE GUIN, Ursula K. *the left hand of darkness*. New York: Ace, 2010. [1976] p. xvii-xxiii
- LE GUIN, Ursula K. *Dancing at the edge of the world*. New York: Grove Press, 1989.
- LE GUIN, Ursula K. Panel Discussion with Donna Haraway and James Clifford, 5/8/2014. Disponível em: <https://vimeo.com/98270808>. Acesso em: 22 jan. 2023.
- LE GUIN, Ursula K. *The dispossessed*. New York: Harper Voyage, 2011. [1974]
- LE GUIN, Ursula K. *The left hand of darkness*. New York: Ace, 2010. [1969]
- LE GUIN, Ursula K. *The telling*. New York: Gollacz SF, 2000.
- LE GUIN, Ursula K. *The wave in the mind: talks and essays on the writer, the reader and the imagination*. New York: Shambhala, 2004.
- LE GUIN, Ursula K. *The wind's twelve quarters*. New York: Harper Collins, 2022. [1975]
- LE GUIN, Ursula K. *The word for world is forest*. London: Gollancz, 2022. [1972]
- LE GUIN, Ursula K. *Ursula K. Le Guin: collected poems*. New York: The Library of America, 2023.
- LE GUIN, Ursula K. *Words are my matter: writing on life and books*. Boston: Mariner Books, 2019.
- MARCUS, Jane. *Virginia Woolf and the languages of the patriarchy*. Indiana: Indiana University Press, 1987.
- MARX, Karl. *O capital: livro um*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. Kindle Edition
- MENDLESOHN, Farah. Introduction: reading science fiction. In: MENDLESOHN, F. (ed.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 1-12

MESQUITA, Ana Carolina. A fish in a stream on body and memory in Virginia Woolf's "A sketch of the past". *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 74, n. 2, p. 77-90, maio/ago 2021.

MOORE, Jason W. O surgimento da Natureza Barata. In: MOORE, Jason W. (org.). *Antropoceno ou Capitaloceno?: Natureza, história e a crise do capitalismo*. Trad. Antônio Xerxesky & Fernando Silva e Silva. São Paulo: Editora Elefante, 2022. p. 128-187

MORRISON, Toni. *A origem dos outros*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Vintage, 1987.

MORRISON, Toni. Home. In: THE HOUSE that race built. New York: Vintage, 1998.[1997] p. 3-12

MORRISON, Toni. *Home*. New York: Vintage, 2012.

MORRISON, Toni. *Jazz*. New York: Vintage, 1992.

MORRISON, Toni. Living memory: meeting Toni Morrison. In: GILROY, Paul. *Small acts*. London: Serpent's Tail, 1993.

MORRISON, Toni. *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination*. New York: Vintage Editions, 1993.

MORRISON, Toni. *Song of Solomon*. New York: Vintage, 2016. [1977]

MORRISON, Toni. *Tar baby*. New York: Vintage, 2004. [1981]

MORRISON, Toni. *The source of self-regard*. New York: Alfred A. Knopf, 2019.

MORRISON, Toni. *The origin of others*. Massachusetts: Harvard University Press, 2017.

MORRISON, Toni. Toni Morrison. In: EVANS, Mari (org.). *Black women writers: arguments and interviews*. London: Pluto Press, 1983.

OUTKA, Elizabeth. *Viral modernism: the influenza pandemic and interwar literature*. New York: Columbia University Press, 2020.

PINHO, Davi. A conversa como um "método" filosófico em Virginia Woolf. In: PINHO, Davi; OLIVEIRA, Maria; NOGUEIRA, Nícea (org.). *Conversas com Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2020. p. 11-31

PINHO, Davi. A vida da felicidade natural. In: Henriques, Ana Lúcia; Jordão, Adriana. *Literaturas de Língua Inglesa, leituras interdisciplinares. Vol. IV*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019.

PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2015.

PINHO, Davi. O conto de Virginia Woolf — ou Ficção, uma casa assombrada. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 3-17, jul./dez., 2019.

PINHO, Davi. *O quarto de Jacob em 1922, 2022 e além: a despossessão enquanto forma*. In: SANTIAGO, Victor *et al* (ed.). *Celebrando Woolf*. Rio de Janeiro: Teia, 2024b. (no prelo)

PINHO, Davi. Sobre a possibilidade do *Outside*: a “coisa em si” de *A room of one’s own* e “A sketch of the past”. In: MEDEIROS, Fernand; JORDÃO, Adriana. *Literaturas de língua inglesa, leituras interdisciplinares*. Vol. VII. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2022. p. 20-35

PINHO, Davi. Virginia Woolf costura à janela: em busca de uma textualidade andrógina. In: HENRIQUES, Ana Lúcia; JORDÃO, Adriana. *Literaturas de Língua Inglesa, leituras interdisciplinares*. Vol. V. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020. p. 35-47

PINHO, Davi. Virginia Woolf’s misuse of ‘Cotton Wool’ in ‘A sketch of the past’: writing the wound. In: MATTISON, Laci (ed.). *Virginia Woolf: objects, things, matter*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024a. (no prelo)

PINHO, Isabela. *Feminino e linguagem: itinerários entre o silêncio e o tagarelar*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2023.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. “Toni Morrison: legado em trajetória literária ímpar”. In: PINHO, Davi; MONTEIRO, Maria Conceição (org.). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*, vol. V. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020. p. 100-112

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. Trad. Danú Gontijo e Danielli Jatobá. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SKAFF, W. *The philosophy of T. S. Eliot: from skepticism to a surrealist poetic – 1909- 1927*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Tradução como cultura. Trad. Eliana Ávila e Liane Schneider. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 48, p. 41-64, jan./jun. 2005.

WAGNER, Bryan. *The tar baby: a global history*. Princeton: Princeton University Press, 2017.

WARDI, Anissa. Home. In: BEAULIEU, E. (ed.). *The Toni Morrison Encyclopedia*. Connecticut: Greenwood Press, 2003. p. 159-165

WELLS, Jeremy. *Romances of the White Man’s Burden: race, empire, and the plantation in American Literature, 1880-1936*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2011.

WIELAND, Lisa Cade. Memory. In: BEAULIEU, E. (ed.). *The Toni Morrison encyclopedia*. Connecticut: Greenwood Press, 2003. p. 206-209

WILKERSON, Isabel. *The warmth of other suns: the epic story of America's Great Migration*. New York: Vintage, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WOOLF, Virginia. A room of one’s own. In: WOOLF, Virginia. *A room of one’s own & three Guineas*. London: Penguin Classics, 2019. [1929] p. 3-114

WOOLF, Virginia. A Sketch of the Past. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf* – complete works. Kindle Edition, 2017. Loc147496 – Loc149081. [1976]

WOOLF, Virginia. A Woman's College From Outside. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf* – complete works. Kindle Edition, 2017. Loc180853 – Loc180908. [1926a]

WOOLF, Virginia. Craftsmanship. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf* – complete works. Kindle Edition, 2017. Loc57059 – Loc57141. [1937a]

WOOLF, Virginia. Ficção Moderna. In: WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Trad. Leonardo Fróes. Penguin & Companhia das Letras, 2019.

WOOLF, Virginia. *Jacob's Room*. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf* – complete works. Kindle Edition, 2017. Loc14376 – Loc16902. [1922]

WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf* – complete works. Golden Deer Classics, 2017. Kindle Edition. Loc20064 – Loc20179. [1925a]

WOOLF, Virginia. Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf* – complete works. Kindle Edition, 2017. Loc16912 – Loc17231. [1924]

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. New York: Harcourt, 2005. [1925b]

WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

WOOLF, Virginia. *Orlando: a biography*. London: Wordsworth Classics, 2003. [1928]

WOOLF, Virginia. Pensamentos Sobre a Paz Durante um Ataque Aéreo. In: WOOLF, V. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 123 – 129. [1940]

WOOLF, Virginia. Professions for Women. In: *Virginia Woolf* – complete works. Kindle Edition, 2017. Loc57059 – Loc57141. [1931]

WOOLF, Virginia. *Sobre estar doente*. Trad. Ana Carolina Mesquita & Maria Rita Drumond Viana. São Paulo: Editora Nós, 2021. [1926b]

WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf: Volume Three (1925-1930)*. Ed. Anne Olivier Bell & Andrew McNeillie. New York: A Harvest Book, 1980.

WOOLF, Virginia. The Value of Laughter. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf* – complete works. Kindle Edition, 2017. Loc183520 – Loc183560. [1905]

WOOLF, Virginia. *The waves*. Oxford: Oxford University Press, 2014. [1931]

WOOLF, Virginia. *The years*. Oxford: Oxford University Press, 2009. [1937b]

WOOLF, Virginia. *Three guineas*. In: WOOLF, Virginia. *A room of one's own & three guineas*. London: Penguin Classics, 2019. [1938] p. 115-365

WOOLF, Virginia. *Três guinéus*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020.

YOHE, Kristine. Migration. In: BEAULIEU, E. (ed.). *The Toni Morrison encyclopedia*. Connecticut: Greenwood Press, 2003. p. 209-215