

# Tempos e línguas em trânsito na escrita de Virginia Woolf

*Times and languages on the move  
in Virginia Woolf's writings*

Helena Franco Martins\*

## RESUMO

“Onde rir ao ler os gregos?”, provoca Virginia Woolf em um ensaio sugestivamente intitulado “On not knowing Greek”. O humor, ela nos diz ali, é uma das primeiras coisas que se perde na tradução: mais interessante do que esta cansada afirmação, quase clichê, é a razão relativamente opaca com que Woolf a justifica: é que o humor se atrela sempre a um “senso do corpo” (*sense of the body*). Neste artigo, busco mostrar como o pensamento tradutório que tem lugar neste pequeno ensaio participa de um interesse maior da escritora pela cena de tradução e pelo embate com línguas estrangeiras de um modo geral. As atividades conduzidas por Woolf em torno das línguas e da tradução, longe de configurarem um interesse difuso ou marginal, parecem ter sido instrumentos para a realização de seu declarado projeto artístico: inventar uma sintaxe poética capaz de insurgências intempestivas sobre a ordem hostil que reconhecia na língua e na literatura do seu tempo. Interesse-me em especial por articular aquilo que Woolf diz e faz quanto ao *trânsito das línguas* com aquilo que diz e faz quanto ao *trânsito dos tempos*. Sustento que essa articulação pode nos levar além das afirmações conservadoras e relativamente desinteressantes que a escritora faz de modo explícito sobre a tradução, deixando entrever um pensamento-práxis no qual a atividade tradutória surge como uma tensão entre temporalidades capaz de mobilizar e deslocar não tanto visões mas sensibilidades – “sensos do corpo”.

73

Palavras-chave: *Virginia Woolf, tradução, tempo.*

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/ CNPq.

#### ABSTRACT

74

“Where are we to laugh in reading Greek?”, provokes Virginia Woolf in an essay suggestively entitled “On Not Knowing Greek”. Humor, she says, is one of the first things that is lost in translation: more interesting than this tired statement, a quasi-cliche, is the relatively opaque reason with which Woolf justifies it: it is that humor is closely bound up with a “sense of the body”. This article shows that the thoughts on translation that turn up in this short essay form part of a wider interest in scenes of translation and in the struggle with foreign languages. Woolf’s activities around languages and translation, far from implying a diffuse or marginal concern, seem to have been tools for the achievement of her self-declared artistic project: to invent a poetic syntax capable of untimely insurgencies against the hostile order that she recognized in the language and literature of her time. The main interest here is to articulate what Woolf says and does about the transit of languages with what she says and does about the transit of times. I argue that this articulation can take us beyond the conservative and relatively uninteresting statements that the writer makes about translation, allowing a glimpse at a thought-praxis in which translating is experienced as a tension between temporalities that mobilizes and dislodges not so much views but sensibilities – “senses of the body”.

Keywords: *Virginia Woolf, translation, time.*

**E**ste artigo faz uma reflexão breve sobre tradução e tempo a partir da escrita de Virginia Woolf. Aos frequentadores de sua obra, parecerá, imagino, natural que seu nome seja convocado em um escrito interessado na questão do tempo. O dia elástico e plástico de Clarissa Dalloway, os metamórficos 350 anos de vida de Orlando, a primavera incerta que dá início aos dias-anos em *The years* – essas são apenas algumas metonímias da proporção sabidamente larga que o tema da temporalidade assume na escrita de Virginia Woolf.

Uma passagem conhecida do início de *Mrs. Dalloway* me ajuda aqui a remeter de forma abreviada ao complexo pensamento do tempo que ela inventa e realiza em sua prosa. Sabemos que o dia que esse romance percorre se inicia com Clarissa Dalloway saindo para comprar flores: em sua caminhada rumo ao florista, passado e presente, tempo e espaço, se entremeiam de um modo quase sobrenatural – a uma certa altura ela salta de um amor de juventude para os portões do St. James Park e lemos:

Agora ela não falaria de ninguém no mundo, não diria que era isso ou aquilo. Sentia-se muito jovem; ao mesmo tempo indizivelmente velha. Penetrava em tudo como uma faca; ao mesmo tempo estava de fora, observando. Tinha a sensação constante, enquanto olhava os táxis, de estar fora, longe, muito

longe no mar e sozinha; sempre tinha a sensação de que era perigoso, perigosíssimo viver mesmo que fosse um único dia.

(WOOLF, [1925] 2013, p. 14-15)

Penetrava em tudo como uma faca – poderíamos talvez dizer: tudo lhe era contemporâneo. Mas, por outro lado, estava de fora, observando: extemporânea. A um tempo muito jovem e indizivelmente velha. Assim suspensa entre espaço-tempos, ela não diria mais de ninguém que era isso ou aquilo; logo adiante, lemos que não diria também de si mesma, “sou isso ou sou aquilo”.

Em uma das muitas passagens de *Mil Platôs* nas quais Virginia Woolf entra como intercessora, Deleuze e Guattari louvam o modo como ela “soube fazer de toda sua vida e sua obra uma passagem, um devir, toda espécie de devires entre idades, sexos, elementos e reinos” (1997, p. 29-30)<sup>1</sup>. Comentando as linhas de *Mrs Dalloway* citadas acima, os autores sublinham o que reconhecem ali como uma das forças singulares da escrita da Virginia Woolf: dar a experimentar as relações espaço-temporais não como predicados inerentes às coisas, mas antes como dimensões de multiplicidades: no passeio, misturada na multidão, por entre os táxis, ela é “rápida e lenta, já aí e ainda não (...) sem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio” (1997, p. 50). Talvez por isso lhe parecesse sempre perigosíssimo viver, mesmo um só dia.

Essa espécie de vivência alterada é descrita por Deleuze e Guattari como uma suspensão do “tempo pulsado” de Cronos em benefício do tempo flutuante de Aion –este que seria “o tempo do acontecimento puro ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas, independentemente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos” (1997, p. 43). Mas nada se pacifica nessa escrita, nem mesmo a insistência no fluxo: “a vida é afinal muito sólida ou é inconstante? Essas duas contradições me atormentam”, Woolf escreve em seu diário em 14 de janeiro de 1929. Está certa de que sua vida é e será sempre “passar como uma nuvem sobre as ondas” (gás sobre líquido, nada de sólido); mas, ela pondera, “ainda assim, nós humanos somos de algum modo sucessivos e contínuos, a luz brilha através de nós. Mas o que é a luz?”<sup>2</sup>. É, já se disse, muito complexa a vida do tempo na escrita de Virginia Woolf; e complexas são também as reflexões de matiz bergsonianas que Deleuze e Guattari avançam sob sua intercessão. A entrada ligeira e apenas evocativa que acabo de fazer por essas complexidades já nos dá, no entanto, os elementos mínimos para que passemos a considerar com elas a tradução, interesse principal deste artigo.

Começemos por registrar a recorrência com que a escritora manifestou interesse pelo embate entre línguas e vidas estrangeiras – e pela cena da tradução

1 Até mesmo o nome próprio *Virginia Woolf*, para Deleuze, teria passado a qualificar “um estado dos reinos, das épocas e dos sexos”, uma espécie de saúde – de um modo análogo àquele pelo qual os nomes próprios dos médicos passam a designar doenças, como Parkinson, por exemplo. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 138).

2 *A Writer's Diaries*, doravante WD, p. 351.

de um modo geral. Ela de fato retorna com frequência a esses pontos, não apenas na obra ensaística – exemplos incluiriam “The Russian Point of View”, “On not knowing Greek” e “The Satirists and Fantastics” –, mas também na obra ficcional, onde proliferam passagens envolvendo o aprendizado de línguas e os embaraços tradutórios; *The Voyage Out* seria um destaque entre outros possíveis. Do lado biográfico, sabe-se também do apetite voraz de Woolf pelo aprendizado de línguas e de sua atividade ocasional como tradutora, do grego e do russo, experiências que ganham algum destaque nos registros de seus diários.

Muito do que Woolf diz explicitamente sobre a tradução é, pelo menos à primeira vista, um tanto desinteressante – a tecla em que ela parece bater é sempre a mesma, *leia o original; tradução é perda*:

[É] inútil ler os gregos em tradução. Os tradutores só podem nos dar uma equivalência vaga; suas línguas estão sempre repletas de ecos e associações.

(“On not knowing Greek”, 1925, *The Common Reader*,  
doravante CR, p. 36)<sup>3</sup>

Quando levamos, uma a uma, as palavras de uma frase em russo para o inglês, alterando completamente (...) o som, o peso, o acento de cada palavra em sua relação com as demais, não sobra nada senão uma versão tosca e crua do sentido. Tratados assim, os grandes escritores russos são como homens que, depois de um terremoto ou de um acidente de trem, perdem não apenas toda a roupa, mas também algo mais sutil e mais importante – seus jeitos próprios, suas idiossincrasias. Como os ingleses não deixam de mostrar com sua fanática admiração, o que resta é algo muito forte e impressionante; mas, em vista dessas mutilações, é difícil saber ao certo se (...) não estamos lendo o escrito de modo distorcido, impingindo-lhe alguma ênfase que não está ali.

(“The Russian point of view”, CR, p. 174).

Li Tolstoi hoje enquanto tomava o café-da-manhã – Goldenweiser<sup>4</sup>, que traduzi com Kot em 1923, já nem me lembrava mais. Sempre a mesma realidade – é como tocar um fio elétrico desencapado. Ainda que vertido de forma tão imperfeita (...)

(WD, 1o de março de 1933, p. 316.)

3 São minhas neste texto todas as traduções sem outra indicação.

4 Woolf se refere aqui a *Talks with Tolstoy*, de Aleksandr Borisovich Goldenweiser, obra que ela traduziu do russo em colaboração com S. S. Kotelianski (Hogarth Press, 1923).

À luz de passagens como essas, o empenho de Woolf em aprender línguas estrangeiras pode ser tomado como simples sintoma dessa sua desconfiança das traduções – uma desconfiança que soará anacrônica e anódina para a maioria de nós, estudiosos da tradução que, diante de expressões como “apenas uma equivalência vaga” ou “uma ênfase que não está ali” ou “vertido de forma tão imperfeita”, tenderemos a logo levantar a nossa já amplamente desconstruída e desconstrutiva sobrancelha. Podemos, claro, nos perguntar por que, ainda que assim desconfiada, Woolf teria investido ela mesma no gesto da tradução<sup>5</sup>.

Seu interesse por línguas estrangeiras e sua prática tradutória poderão ser percebidos como algo talvez mais interessante do que meros exercícios de perda, se atentarmos para outras passagens em que ela reflete sobre a linguagem, sobretudo em conexão com seus próprios processos de criação. Na fala radiofônica que intitulou “Craftsmanship”, por exemplo, ela insiste que as palavras não *servem* para nada, que são “as coisas mais selvagens, livres, irresponsáveis e não ensináveis que há” – insiste também que, não tendo utilidade, elas precisam, no entanto, de “privacidade”: e sua privacidade é, para Woolf, “a nossa inconsciência” ([1937] 2015, s.p.).

Embora admita ali que “nenhum escritor consegue ser tão impessoal como uma máquina de escrever”, Woolf nos dá, nessa e em outras ocasiões, mostras de que discernia, como era comum no seu tempo e é ainda no nosso, que as palavras, nativas ou estrangeiras, não pertencem nem ao escritor nem ao escrito, têm vida própria. No tempo em que estava preparando “Craftsmanship”, ela escreve em seu diário: “vou ignorar o título e falar sobre as palavras: por que não se deixam converter na matéria de uma técnica [*craft*]” (WD, p. 270). Se, assim sem télos e sem se deixar submeter a quaisquer técnicas, as palavras por outro lado precisam de privacidade, ela nos diz nessa mesma entrada de seu diário, é para que possam “se abraçar e continuar a raça”. Para Woolf, caberia ao poeta e ao escritor conterem o ímpeto de recusar às palavras a sua liberdade, o que, pra ela, envolveria, quase paradoxalmente, “inventar uma nova língua” – uma língua mais favorável talvez à promiscuidade verbal, ao “casamento” ou “cruzamento” entre as palavras “nobres e plebeias”, e também, o que nos interessa de perto, entre palavras “inglesas, alemãs, indianas, negras, e assim por diante” ([1937] 2015, s.p.).

Aqui Woolf parece se aproximar de Proust (cuja “escrita andrógina”, sabe-se, ela admirava<sup>6</sup>): em passagem de *O tempo redescoberto* citada por Marcelo Jacques de Moraes neste volume, o escritor afirma (para o grande interesse de seu leitor Walter Benjamin) que, para escrever o “livro essencial, o único verdadeiro”, o escritor não precisa inventá-lo e sim traduzi-lo, uma vez que esse livro já existe dentro de si: “o dever e a tarefa do escritor são as do tradutor” (PROUST [1927]

5 Traduziu, como vimos, Tolstoi (além da obra recém-citada, também *Tolstoy's Love Letters*), Ésquilo (*Agamemnon*), Dostoiévski (*Stavrogin's Confession* e *The Plan of the Life of a Great Sinner*).

6 Cf. *Um teto todo seu*, doravante T, p. 146.

2013, p. 184). Se não cabe ao escritor inventar o livro que escreve, cabe-lhe, por outro lado, segundo outra passagem do mesmo autor, inventar *uma espécie de língua*: sabe-se que Proust também afirmou famosamente (para o grande interesse de Gilles Deleuze) que “os belos livros estão escritos em uma espécie de língua estrangeira” (PROUST, [1954] 1971, p.305.).

Combinando essas duas divisas proustianas, poderíamos dizer que, quando o escritor consegue escrever em sua própria “língua estrangeira” – o que envolveria talvez aplicar forças intempestivas à língua do seu tempo –, está também de algum modo traduzindo, contraindo uma relação de tradução consigo mesmo (seja lá o que for isso) e com sua língua nativa. Caberia talvez tentar auscultar com esses equipamentos proustianos esta outra passagem do diário de Virginia Woolf: “[n]ão tenho a menor dúvida de que descobri como começar (aos 40) a dizer alguma coisa com a minha própria voz” (WD, p. 45). Que espécie de língua estrangeira ela estaria pronta para escrever, agora que se via, por assim dizer, em condições de traduzir a sua própria voz?

Assim formulada essa é uma pergunta pronta para ser impugnada; a resposta é, claro, toda a obra, cuja força está justamente em não se deixar reduzir. Mas podemos tolerar e mesmo aproveitar a questão, se soubermos deflacionar as ambições generalizantes que ela pode suscitar – e também se mantivermos em mente que, no caso de Woolf e de tantos escritores de seu tempo, como que quer se dê a busca da própria voz, ela terá que coincidir com investimentos aparentemente contrários na direção da impessoalidade, com o ideal de ser quase tão impessoal como uma máquina de escrever.

Cabe lembrar aqui que é também no ano de 1922, quando, aos 40, Woolf afirma-se capaz de começar a dizer algo com a própria voz, que ela vai à Universidade de Cambridge para proferir em Newham e Girton, faculdades exclusivas para mulheres, a série de palestras que viriam depois a redundar em seu longo e célebre ensaio metaliterário, *Um teto todo seu*<sup>7</sup>, que endereça a condição da mulher, mais especificamente da mulher escritora. Lemos ali, a certa altura, por exemplo, que é inútil para uma mulher que deseja escrever recorrer aos modelos dos grandes escritores do tempo:

Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey (...) nunca ajudaram nenhuma mulher (...). A máxima corrente no começo do século XIX talvez fosse algo como: “A grandeza de suas obras era uma razão não para que se detivessem, mas para que prosseguissem. Não poderia haver maior satisfação ou estímulo do que o exercício de sua arte e incontáveis gerações de verdade e beleza. O sucesso leva ao empenho e o hábito facilita o sucesso.” *Essa é a frase de um homem*; por trás dela, é possível enxergar Jhonson, Gibbon e

7 Woolf [1929] 2014, doravante T.

os outros. (...) E mais: um livro não é feito de frases colocadas lado a lado até o fim, mas de frases construídas, se a imagem ajuda, como arcadas ou domos. E essa construção também foi determinada pelos homens, a partir de seus próprios desejos e para seu próprio uso. Não há razão para acreditar que a peça poética ou épica se adapte a uma mulher mais do que a frase lhe é adequada.

(T, p. 110-111, grifo meu)

80 A busca da frase e do livro capazes de se adaptar a uma mulher. A própria performance em Cambridge é já a recusa de um formato convencional e, para Woolf, masculino: ela declina de simplesmente somar mais algumas horas a “essas horas de palestras que os monges conceberam centenas de anos atrás” (T, p. 112) – convidada para falar sobre o tema “As mulheres e a ficção”, aborda a questão em falas que, em vez disso, entremeiam ficção e ensaio de um modo bastante singular. Muito se tem escrito nesse sentido, é claro, sobre a força feminista da escrita de Virginia Woolf, com as ênfases voláteis que o termo “feminismo” tem recebido ao longo da história<sup>8</sup>. Não é meu interesse aqui explorar esse ponto – um ponto importante. Só para que não passemos adiante sem um sinal mínimo da espessura da questão, eis outra (controversa) passagem: “comecei a pensar, dominando a primeira lição: escrevia como uma mulher, mas como uma mulher que se esquecera de que era mulher, de modo que suas páginas se enchiam daquela curiosa qualidade sexual que só aparece quando o sexo não tem consciência de si mesmo” (T, p. 115).

Mas o aspecto a que gostaria de dar atenção aqui é mais geral: “o livro precisa ser de alguma forma adaptado ao corpo” (T, p. 112). Creio que isso se relaciona ao tema deste texto: minha hipótese é que a relação de Virginia Woolf com a tradução – seu embate com as línguas estrangeiras, sua atividade tradutória, suas reflexões sobre tradução, a entrada de cenas de tradução na sua ficção – tudo isso não configuraria um interesse difuso e marginal de Woolf, mas seria antes instrumental para a realização de seu declarado projeto artístico: inventar uma sintaxe poética capaz de insurgências intempestivas contra uma ordem hostil que se impõe, em alguma medida, aos corpos, rarefazendo as suas possibilidades. Adaptar o livro ao corpo e não o contrário: inventar, por exemplo, não apenas “uma nova língua, mais primitiva, mais sensual, mais obscena” mas “uma nova hierarquia das paixões”, em que “o amor deve ser deposto em favor de uma febre de quarenta graus; a inveja, dar lugar às pontadas da ciática; a insônia, fazer o papel de vilão, e o herói, transformar-se num líquido branco e adocicado – esse poderoso príncipe, com as leves pernas e os olhos da mariposa, chamado, entre outros nomes, Cloral” ([1926] 2015, p. 34).

---

8 Ver, por exemplo, Black 2003.

Tradução, tempo, corpo. Para reforçar e concentrar as sugestões feitas de forma dispersa nas linhas que nos trazem até aqui, gostaria de concluir este texto com um exame breve de “On not knowing Greek”, o pequeno ensaio já antes citado aqui para dar testemunho da atitude aparentemente conservadora de Woolf com respeito à tradução. O escrito começa assim:

É inútil e tolo tentar saber grego (...) já que não temos como saber como as palavras soavam, ou onde exatamente caberia rir, ou como os atores atuavam; e entre nós e esse povo estrangeiro há não apenas a diferença de raça e de língua, mas uma grande quebra de tradição. (CR, p. 23)

O ensaio, cujo charme é discreto (mas, creio que, uma vez reconhecido, grande), segue batendo na tecla já aludida, inventariando as perdas, o hiato que nos separa do tempo e da vida dos gregos, de sua arte. Insiste a todo momento, no entanto, que o mais estranho é a *atração* que a Grécia arcaica exerce sobre nós, ainda que não façamos ideia de como pudesse ser aquela vida.

Ao final do ensaio, a autora retorna ao ponto que constitui o meu maior interesse aqui, algo que já tinha mencionado de passagem nas linhas iniciais: “em nosso inventário de dúvidas e dificuldades, há ainda este importante problema: *onde é que devemos rir quando lemos um texto grego?*” (CR, p. 36, grifo meu).

O riso e o humor eram também interesses de Virginia Woolf. Opunha um certo tipo de humor masculino, para ela atravessado de uma solenidade potencialmente ridícula e da aspiração mal-disfarçada de passar informação ou mensagem, ao riso das crianças e das mulheres, normalmente descartado como frívolo ou tolo. Este riso supostamente inócuo seria para ela o mais valioso, porque teria a ver não tanto com o que está por baixo das palavras, mas com o que está além delas. Seria um riso, por assim dizer, intransitivo, que não remete a nada, o riso mais valioso porque preserva o nosso *senso de proporção*. Seria ao mesmo tempo o riso mais temido: pois quando brilha, como um relâmpago, “faz tremer e expõe os ossos” (WOOLF [1905] 2014, p. 38).

Woolf fala aqui do riso como o próprio do humano, como aquilo nos distingue dos animais. Já em “On not knowing Greek”, ela traz o riso como marca possível de alteridade *entre* coletivos humanos apartados espacial e temporalmente. Fala do riso como um problema de tradução. Onde rir ao ler Homero? O riso nos vem e ouvimos talvez o fantasma Homero, de seu mundo, de sua “literatura impessoal” indagando: mas rir aqui? Woolf abre este ensaio repetindo o clichê segundo o qual o humor é das primeiras coisas a se perder na tradução de uma língua estrangeira. Mais interessante do que esta casada afirmação é a razão com que ela a justifica: é que o humor, ela diz, “está sempre atrelado a um senso do corpo (*sense of body*)” (CR, p. 23).

Para Woolf, o riso imediato e espontâneo quase só é possível na língua nativa, isto é, no seio da forma de vida que engendra o nosso (volátil) senso de

corpo: mesmo quando podemos ler Homero em grego, o riso virá, por assim dizer, em português – e podemos suspeitar, talvez, de estar rindo na hora errada. Não se trata tanto da questão “estamos rindo de acordo com a correta interpretação do texto?” – indecível e mal-colocada. Woolf acena mais promissora aqui, creio, com a possibilidade de hesitarmos quanto ao nosso próprio sentido do corpo.

O ensaio insiste no abismo espaço-temporal – muito como Nietzsche, quando, remetendo igualmente ao fosso que nos separa da Grécia arcaica, põe também em cena o motivo do riso extemporâneo e, digamos, hesitante, talvez nervoso: “a ‘verdade’ era sentida diferentemente, porque o demente podia ser o seu intérprete – o que a nós provoca arrepios ou então leva ao riso...” (*Gaia ciência*, §152). E, no entanto, a despeito dessa e de outras grandes dificuldades, Woolf, como Nietzsche e tantos outros, constata: *voltamos* sempre aos gregos. Para além de reiterar o que se perde, ela nos mostra, se de modo advertido ou não pouco importa, como pode ser atraente essa posição, essa circunstância: não saber bem onde e quando rir. Talvez por que se relaciona ao desejo de outros sentidos de corpo? Talvez por que tem a ver com o desejo de criar frases adaptadas a outros corpos? Trânsito de tempos, trânsito de línguas, corporalidades.

O breve ensaio de Woolf sobre a impessoal literatura grega instancia algo que entrevejo em outras partes de seus escritos: um rosto singular para a velha ideia de que a tradução pode criar e liberar forças extemporâneas no contemporâneo – isto é, conjurar futuros em nossa própria língua/forma de vida. É uma escrita que favorece a possibilidade de pensarmos a tradução como tensão entre temporalidades capaz de mobilizar e deslocar não tanto visões mas sensibilidades – sentidos de corpo.

BLACK, Naomi. *Virginia Woolf as Feminist*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. IV. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa A, Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich W.. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, [1927] 2013.

\_\_\_\_\_. *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, [1954] 1971.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, [1925] 2013.

\_\_\_\_\_. *The Common Reader*. London: Vintage, [1925] 2003.

\_\_\_\_\_. *A Writer's Diary (1918-1941) – Complete edition*. E-Artnow Ebooks, 2014.

\_\_\_\_\_. “Craftsmanship”. BBC Broadcast, April 29rd., 1937. In: *The Death of the Moth and Other Essays*. Adelaide: The University of Adelaide Library, [1937] 2015. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter24.html>. Acesso em 20/09/2016.

\_\_\_\_\_. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Sousa. Tradução dos poemas Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, [1929] 2014.

\_\_\_\_\_. Sobre estar doente. *O sol e o peixe*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, [1926] 2015.

Submetido em: 17/10/2016

Aceito em: 22/12/2016