

## LEGADOS DE JUVENTUDE: OS DIÁRIOS DE VIRGINIA WOOLF

Profa. Dra. Vera Lima Ceccon<sup>i</sup> (UFRJ)

### Resumo:

*A história da publicação dos textos póstumos de Virginia Woolf (1882-1941), em décadas recentes, testemunha a flexibilização e a ampliação da receptividade acadêmica a formas textuais não-literárias ou não-acabadas. Se a obra ficcional e não-ficcional de Woolf publicada em vida já era arrebatadora pela envergadura e quantidade, o que dizer ante a emergência de uma “obra submersa” ainda mais volumosa? De fato, a publicação progressiva, a partir dos anos 1970, de seus escritos autobiográficos e textos inacabados ou abandonados, além de artigos jornalísticos não assinados, vem produzindo até hoje importantes questionamentos em estudos multidisciplinares, devido a complexidade e amplitude deste material. A proposta deste trabalho consiste em problematizar a questão do pensamento criador em Virginia Woolf.*

**Palavras-chave:** escritos autobiográficos, diários, Virginia Woolf, complexidade, vida e obra)

### 1. introdução

A proposta deste trabalho consiste em compartilhar algumas questões emergentes de um estudo, ainda em andamento, sobre o *pensamento criador* de Virginia Woolf (1882-1941).

O estudo se faz a partir de uma comparação entre sua obra publicada em vida – ficcional e não-ficcional – e aquilo que designo por *obra submersa*. Esta consiste num vasto material autobiográfico – composto por diários, cartas e memórias – e em material jornalístico publicado no suplemento literário do jornal *The Times*, mas não assinado, como de costume na época.

A compilação e publicação deste conjunto de escritos levou 17 anos e se deu entre 1975 e 1992. Desde então, vem produzindo reviravoltas e suscitando calorosas discussões em diferentes frentes de estudos multidisciplinares, em virtude de sua riqueza e complexidade.

Meu interesse na questão do *pensamento criador* incide, principalmente, na *relação entre vida e obra* e na problematização de conceitos como *obra completa*, *biografia* e *autoria*.

Acredito o estudo contribua para divulgar uma obra ímpar e pouco conhecida no Brasil.

De fato, até hoje, em nosso país, Virginia Woolf continua sendo conhecida apenas como um dos “grandes nomes do modernismo inglês” que, ao lado de James Joyce (1882-1941), inovou o “romance psicológico” com a introdução do *fluxo da consciência*. Isso se dá, porque somente sua obra ficcional se encontra traduzida para o português do Brasil. Dentre seus 9 romances, os mais conhecidos são *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse* e *The Waves*, traduzidos no Brasil, respectivamente como *Sra Dalloway*, por Mario Quintana, *Passeio ao Farol*, por Luiza Lobo, e *As Ondas*, por Lya Luft.

Quanto a *obra* não-ficcional, mesmo aquela publicada em vida não se encontra traduzida.

E no que se refere à biografia, ainda prevalece uma visão antiquada e estereotipada de “escritora atormentada”, divulgada após seu suicídio e revitalizada, em anos recentes pelo filme *The*

*Hours*, de Stephen Daldry, lançado em 2002 e baseado no romance homônimo de Michael Cunningham.

Pode soar surpreendente para o leitor brasileiro, portanto, a afirmação de que *os escritos de Virginia Woolf* venham suscitando a alimentação de um novo campo de estudos multidisciplinar, os chamados *Woolf Studies*, que, em diversos núcleos acadêmicos do hemisfério norte, vem-se dedicando a estudar a obra de Virginia Woolf a partir de múltiplas abordagens, tais como *estudos do modernismo, abordagens narratológicas, psicanalíticas, feministas, bibliográficas, pós-modernistas e pós-estruturalistas, históricas, lésbicas e pós-coloniais*, além de estudos *da recepção europeia da obra de Virginia Woolf*, para citar apenas aquelas constantes de um levantamento recente (SNAITH, 2007).

Em outras palavras, apesar de extensa, a obra ficcional publicada em vida e traduzida para o português, não dá conta da riqueza e complexidade, que a *justaposição* de todo o material hoje publicado e conhecido, suscitam.

E, neste sentido, o conceito de *justaposição* é crucial para a apreensão da qualidade topológica que permeia o pensamento *woolfiano*, em suas múltiplas e polifônicas manifestações. Refiro-me com isso ao projeto de expressar a simultaneidade, através de um meio que é, por definição, linear e sucessivo: aquele da escrita alfabética.

Isso fica claramente evidenciado ao longo dos diários, desde a juventude.

Afinal, o processo empírico da *escrita* do diário – ou seja, o processo sucessivo da grafia em si, – traz como projeto subjacente e explícito aquele da *releitura no futuro*. Ou seja, é como se a grafia dos acontecimentos do dia-a-dia e dos pensamentos que com ela se misturam se decantasse, se sedimentasse, se separando da dimensão concreta do tempo empírico, impregnado de materialidade. E o resultado visível seria uma espécie *topologia móvel* que surpreenderia até seu criador por seu dinamismo e complexidade.

## 2. os diários de juventude

Gostaria assim de dar início a meus questionamentos, apresentando 3 citações extraídas dos *diários de juventude*.

Devo advertir que as passagens abaixo foram todas traduzidas por mim, no melhor de minha capacidade. Fiz o possível para expressar, em português, um estilo muito desigual, ora apressado, ora errático e, principalmente, coloquial e não revisado, como sucede em diários pessoais. E em se tratando dos diários de uma escritora renomada, a responsabilidade da tarefa de tradução é pesada e ingrata. Ainda assim, me arrisquei.

A primeira passagem se refere ao primeiro dos chamados *diários de juventude*<sup>1</sup>. Trata-se da última entrada de 1897, quando aos 15 anos de idade, *Virginia Adeline Stephen*, já decidida a ser escritora, dava início à prática do diário. Naquele ano, ela havia sofrido a segunda grande perda de sua vida: a de sua meia-irmã mais velha, que havia atuado como mãe-substituta, já que sua própria mãe havia morrido 2 anos antes. Apesar das dificuldades deste período conturbado, manteve o diário até o último dia do ano:

Aqui está um volume de vida bem intensa (o primeiro ano *realmente* vivido de minha vida) e trancado e guardado. E outro e outro e outro ainda virão. Ai, eles parecem tão longos & eu me sinto tão covarde quando olho para eles. Apesar disso, coragem & vamos em frente – eles devem trazer algo de bom – & [ilegível]

---

<sup>1</sup> Os diários de juventude foram publicados em 1990 e foram escritos, de maneira intermitente, entre 1897 e 1909, isto é, entre seus 15 e 27 anos de idade, quando ela ainda assinava *Virginia Stephen*.

vão. [Va]nessa diz que nossos destinos estão em nós mesmos, & essa lição é para ser levada à sério. A vida nos é dada a todos, & devemos fazer o melhor dela: por isso, mão na espada – e um voto ardente e silencioso! Fim de 1897.(WOOLF, 1990, p. 134)

A segunda passagem foi retirada de uma entrada em 1899, quando, aos 17 anos, num exercício de escrita, a jovem Virginia tentava “descrever” um conjunto de nuvens:

Eis uma observação que fiz de muitas observações de crepúsculos – que nenhum tipo de nuvem tem sequer uma linha definida – em nenhum lugar se pode desenhar uma linha reta com o lápis e dizer “esta linha continua assim”. Tudo acontece na base de sombras e gradações de luz – que se derretem e se misturam infinitamente – é para desesperar qualquer artista! (WOOLF, 1990, p. 155-6)

Finalmente, a terceira citação confirma como, além da função tradicional de repositório de impressões da vida cotidiana, o diário desde o início também exerceu a função de *espaço de elaboração sobre a prática da escrita*. Trata-se de uma passagem retirada de um diário mais tardio, aquele de uma viagem à Itália no ano de 1908, quando ela já contava 26 anos de idade:

Há muitas maneiras de se escrever um diário como este. Estou começando a perder a confiança na descrição, & até nos arranjos bem-humorados que transformam as aventuras de um dia comum em narrativa; eu gostaria mesmo era de escrever não só com o olho, mas com a mente; & descobrir o que se esconde por trás do show. Na falta disso – & eu não estou nem com tempo nem com perseverança para muita reflexão, sei disso, vou continuar a ser uma serva obediente a reunir material que possa ser útil no futuro para uma mão mais hábil – ou sugerir quadros prontos.

O fato é que nestes cadernos, eu uso uma espécie de taquigrafia, faço pequenas confissões, como se quisesse me presentear, ao ler mais tarde.

Além disso, sinto (no momento) uma grande desconfiança em minhas próprias palavras. Vale a pena escrever? Eu me diverti lendo meus escritos sobre a Grécia, vou então fazer o possível com a Itália. (WOOLF, 1990, p. 384-5)

Recortadas e assim *juxtapostas*, estas 3 passagens permitem levantar alguns questionamentos.

Que natureza tem a voz que delinea e projeta seu próprio futuro, aos 15 anos de idade? Será a mesma voz que dois anos mais tarde se questiona sobre as limitações da função representativa da escrita, ao constatar a impossibilidade de se *descrever* os processos de mutação das nuvens, usando os recursos convencionais da prosa de sua época? Será ainda a mesma que, aos 26 de idade afirma que “gostaria mesmo era de escrever não só com o olho, mas com a mente”? E que nesta mesma passagem registra a intenção de naquele caderno *legar para o futuro* um registro que possa ser re-elaborado no futuro, ou melhor, usando suas próprias palavras, “reunir material que possa ser útil no futuro para uma mão mais hábil”?

Estaríamos diante daquilo que Bakhtin designou como *escrita polifônica*, isto é, uma escrita composta de múltiplas vozes, que se entrelaçam e se interpelam, mesmo que sob uma mesma assinatura? Ou não se trata tanto de voz, mas, – seguindo a própria sugestão da autora nesta passagem –, da *mão que escreve*, ou *do olho que vê*, ou – de acordo com outra passagem no mesmo diário – da *mente que voa*?

E, neste caso, que lugar é esse, o *diário de um escritor*, como *espaço de experimentação de linguagem*? Que efeitos produz tal *escrita* sobre a(s) voz(es) ou mão(s) ou subjetividade(s) empírica(s) que a engendra(m)?

Ao longo dos 12 anos de *diários de juventude* e dos 35 anos contínuos dos *diários de casada*<sup>2</sup>, Woolf se mostra consciente de um *efeito benéfico de interpelação* que esta escrita “íntima” ou “secreta” produz sobre ela própria, no momento da *releitura*. Supostamente, diários não devem ser lidos por outrem, muito menos publicados.

No entanto, agora que se encontram publicados, que efeitos produzem sobre *nós*, seus leitores de hoje?

Afinal, é possível detectar uma qualidade sedutora e perturbadora nos diários de Virginia Woolf, que já aparecem em várias passagens dos diários de Virginia Stephen. Refiro-me ao “protótipo” daquilo que mais tarde será conhecido como *fluxo da consciência*, mas que neste momento ainda se manifesta no processo de livre associação de ideias, em que estes diários se constituem, nesta fase de solteira.

Já é notável aí o efeito de interpelação sobre o leitor: tornam-no *cúmplice, quase co-autor*, embarcado numa mesma viagem vertiginosa sobre as palavras grafadas de um *outrem em outro momento histórico*.

E nos diários de casada, este efeito, por vezes, ilustram claramente aquilo que Roland Barthes, décadas depois em *Le Plaisir du Texte*, chamaria de *o texto escrevível*, em oposição ao *texto legível*: a comichão de também *escrever*, que acomete o leitor.

Saltemos assim para o ano de 1923, para extrair outras três passagens, desta vez, mais próximas entre si. Antes, porém, faz-se necessário fornecer alguns dados contextuais.

### 3. os diários de maturidade, em 1923

Em 1923, aos 41 anos, Woolf já era uma romancista em ascensão, com três romances publicados: *The Voyage Out* (1915), *Night and Day* (1919) e *Jacob's Room*, traduzido por *O Quarto de Jacó*, tendo este último sido lançado em fins de 1922. Foi nele que ela começou, de fato, suas experimentações de dissolução da concretude do protagonista “clássico-realista”. Em *Jacob's Room*, a vida do jovem Jacob Flanders é narrada, desde a infância até sua morte abrupta durante a Primeira Guerra Mundial, a partir dos pontos de vistas de outras pessoas que o conheceram, mas nunca se escuta a voz do próprio Jacob. Ao final do romance, o leitor é deixado com um somatório de impressões flutuantes e instáveis, tal como acontece na vida *real*, ao invés da sensação de completude e solidez, que se dá no *realismo* das convenções romanescas ainda vigentes.

Segundo o diário, seis meses depois da publicação, isto é, em maio de 1923, Woolf começou a redação de seu quarto romance, inicialmente intitulado *The Hours*, mas que em 1925 seria publicado como *Mrs Dalloway*. Um pouco antes deste lançamento, ela publicou uma coleção de ensaios curtos intitulada *The Common Reader*, no qual discorreu sobre várias questões da literatura de sua época e elaborou suas próprias teorias sobre *the modern fiction*.

Antes de iniciar as citações, devo alertar, que quanto ao estilo, os diários de maturidade cumprem a proposta de registrar a *associação livre de ideias* que ocorria à sua autora, no momento da escrita. Ou seja, “focacas”, trivialidades e acontecimentos do cotidiano se misturam a reflexões arrebatadoras, aparentemente sem qualquer atuação de censura, numa prática inspirada nas ideias freudianas, em voga na época. Além disso, os diários de casada, ao contrário de alguns dos tempos de juventude, nunca foram escritos *diariamente*, de fato. Há hiatos de dias entre os registros e, em alguns casos, até de semanas.

---

<sup>2</sup> Virginia Stephen passou a assinar Virginia Woolf, após seu casamento com Leonard Woolf em 1915. A partir de 1916, ela retomou seus diários e mais os interrompeu, até sua morte em 1941

Em 19 de junho de 1923, ela já se encontrava trabalhando com afinco no novo romance, isto é, *The Hours*. Na longa entrada que faz neste dia, faz menção a “KM”, Katherine Mansfield (1888-1923), a contista neozelandesa que havia morrido em janeiro daquele ano. Parte do diário de Mansfield tinha sido publicado no prefácio de sua coletânea de contos, *A Dove's Nest*. Também faz menção a Arnold Bennett, um renomado romancista da “old Victorian school”, que ainda se encontrava em plena atividade e tinha criticado *Jacob's Room* pela sua “falta de solidez”

Nesta passagem, Woolf deixa claro sua desconfiança quanto às convenções do realismo e à proposta de “escrever com sentimento”. Parece que se pergunta “mas quem é este *eu* que escreve”? Além disso, questiona a noção de “concretude” do personagem realista, afirma que dessubstancializou Jacob sim, porque desconfiava desta tal “realidade”.

Desta maneira, já começava a *implodir* noções como *modelo, identidade, semelhança e representatividade*, que haviam vigorado no romance inglês da era vitoriana, isto é, durante o período áureo do imperialismo inglês.

Outra coisa que deixa claro: *escrever ficção produz alegria*. É diferente de só escrever resenhas e críticas, práticas que não fazem uso pleno de seu potencial. Há algo que lhe parece “mais inteiro” na escrita ficcional.

Em suas palavras:

Hoje peguei este caderno com uma ideia de escrever alguma coisa sobre minha escrita, deflagrada por uma bisbilhotada no que KM tinha escrito sobre sua própria escrita no *Dove's Nest*. Mas só bisbilhotei. Ela dizia um bocadinho sobre sentir as coisas profundamente: também sobre ser pura, o que não vou criticar, mas que eu também poderia dizer. Mas como é que eu mesma me sinto sobre *minha* escrita? Este livro, quero dizer, *As Horas*, se é que este é o nome que vai ficar. A gente deve escrever a partir de sentimentos profundos, diz Dostoiévski. Será que eu faço isso? Ou será que eu fabrico com palavras, amando-as, como as amo? Não sei não. ... Algumas pessoas, como Arnold Bennett, dizem que eu não sei criar ou pelo menos não soube, no Quarto de Jacó, personagens que sobrevivam. ... é sempre o mesmo argumento de que o personagem ficou dissipado em farrapos agora: o velho argumento pós-Dostoiévski. Eu devo dizer, é verdade, que não tenho mesmo este “talento de realidade”. Eu desubstancializo intencionalmente sim, porque desconfio desta realidade, com sua banalização. Mas continuando. Será que eu tenho o poder de expressar a verdadeira realidade? Ou eu só acabo escrevendo ensaios sobre eu mesma? Seja como for, mesmo que as respostas a estas questões sejam desfavoráveis, ainda me resta esta excitação. Para ir ao ponto, agora que estou escrevendo ficção de novo, sinto minha força fluir direto de mim com toda sua potência. Depois de uma boa fase só escrevendo resenhas e críticas, eu sinto que fico escrevendo meio que de lado, pelas beiradas, usando só um ângulo de minha mente. Isso é só uma justificativa, pois o livre uso das minhas faculdades significa alegria. Eu me torno uma companhia melhor para os outros, um ser humano. Ainda assim, acho que é muito importante neste livro ir ao que interessa, às coisas centrais, mesmo quando elas não se submetem, como tem acontecido, ao embelezamento da língua. (WOOLF, 1982, p. 247)

Alguns dias depois, numa entrada mais curta, no dia 30 de agosto de 1923, ela comenta (passagem incompleta):

... Estou sem tempo de descrever meus planos aqui. Pretendo dizer um bocadinho sobre *The Hours* e minha descoberta; como eu cavei lindas cavernas atrás dos personagens; acho que isso dá exatamente o que eu quero. Humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as cavernas devam se conectar e cada uma vem à

tona neste momento. (WOOLF, 1982, p. 263)

Em 3 de novembro, ainda em 1923, ela registra a alegria de ter encontrado uma bela casa à venda em Londres, já que pretende voltar a viver naquela cidade com o marido, depois dos 9 anos em que o casal viveu em Richmond, nos arredores da capital inglesa:

... Era um belo dia de Novembro, ontem, quando eu passei pela nossa casa e suas belas portas verdes, e as praças com suas casinhas e suas árvores desfolhadas e as pessoas claramente delineadas, que me encheram de alegria. Realmente, o dia estava tão bonito na Avenida Waterloo que me ocorreu que estávamos escrevendo Shakespeare. Com isso quero dizer que quando pessoas vivas, se mostrando alegres, produzem um efeito de beleza e isso nos é oferecido não como obra de arte, mas como uma dádiva natural delas para nós, então – o que era mesmo que eu queria dizer? De certa maneira me afeta como eu sou afetada quando leio Sh[akespeare]. Não; é a vida, se desdobrando nestas belas redondezas. (WOOLF, 1982, p. 272)

Estas três últimas passagens do ano de 1923, um período particularmente produtivo de sua carreira, em pleno *entre-guerras*, revelam alguns aspectos dos bastidores de seu processo criador. Mostram, por exemplo, a lucidez de um pensamento atento às questões de seu projeto artístico e, ao mesmo tempo, sensível à vida *real*, que se desdobra em seu entorno.

A complexidade e riqueza desta fase, tal como se expressam nos diários e nas obras publicadas em vida neste período, como o próprio romance *Mrs Dalloway* e a coletânea de ensaios *The Common Reader*, contrastam com o simplismo do filme *The Hours*, cujas passagens sobre Virginia Woolf supostamente também se dão neste período.

De fato, tanto o filme, dirigido por Stephen Daldry, quanto o romance e homônimo de Michael Cunningham produziram furor e indignação nos meios *woolfianos*. Para Anna Snaith, “quando Woolf vai para Hollywood, ela é reduzida à ‘atormetada Woolf’, para quem a experiência da escrita é torturante” (SNAITH: 2007, p.2). Isso explica, em grande parte, porque “a Woolf pública se arrasta muito atrás da Woolf acadêmica” (SHIH: 2003, p.3).

#### 4. retomando as questões iniciais

Gostaria agora de retomar as questões levantadas na introdução e refinar algumas de suas problematizações

Em primeiro lugar, gostaria de apontar para a noção de *obra completa*

O acesso a escrita submersa de Virginia Woolf nos obriga a pensar o estatuto dos rascunhos e dos textos inacabados, não censurados, não preparados para publicação e supostamente não condizentes com uma auto-imagem pública de um autor. Em que consiste a *obra completa* de um autor já morto? Apenas aquilo que ele sancionou a ser publicado? Ou consiste em tudo o que, de fato, foi escrito e sobreviveu a ele?

Em segundo lugar, gostaria de trazer à tona a *complexidade, a variedade e a polifonia* encontradas nos escritos autobiográficos, tanto no estilo quanto no conteúdo. Ao fazerem consonância com qualidades também encontradas na obra publicada em vida, tornam a *imensidão* dos escritos de Virginia Woolf irredutíveis a uma única abordagem ou vertente teórica.

Se um único conceito pudesse abarcar tais qualidades, e ainda aquelas de indecisão e flutuação, mobilidade e imprevisibilidade, eu utilizaria uma expressão cara a Virginia Woolf: *qualidade oceânica*.

Mas talvez *qualidade oceânica* não seja uma expressão suficientemente clara para designar a terceira questão: *a aproximação vida e obra*.

De fato, se há *algo* que possa conectar os tantos pontos dispersos e móveis deste oceano tão amplo, este *algo* poderia ser resumido como a *preocupação em sintonizar a escrita com a vida*.

Finalmente, gostaria de justificar, porque dentre os diversos recortes e leituras que toda a obra de Virginia Woolf permitem, o que mais me interessa é aquele que se refere ao *pensamento criador*, tanto do ponto de vista teórico quanto prático.

Do ponto de vista teórico, me interessa estudar Virginia Woolf como *pensadora*, isto é, como alguém capaz *pensar com as palavras e através delas*, produzindo *textos que não se enquadram em nenhuma classificação literária*, porque o literário é apenas uma das múltiplas formas em que tal pensamento se manifesta.

Na verdade, ao fim da vida, em sua memória inacabada *A Sketch of the Past*, escrita entre 1939 e 1940, ela se confessa cansada da forma romanesca, considera-a por demais constrangedora. Woolf pensa conceitualmente, como uma verdadeira filósofa, mas é obrigada a se limitar às formas rígidas impostas por sua época. Sabe o que significa ser *mulher* num contexto de fascismo ascendente, como aquele dos anos 1930. Sabe que não foi formalmente educada, que não frequentou uma universidade e que, portanto, não dispõe de credenciais que legitimem qualquer discurso de pretensão filosófica que venha a proferir, na Inglaterra daqueles dias.

Por outro lado, do ponto de vista prático, me vejo hoje patamar parecido com aquele em que muitas escritoras anglófonas se encontraram há 40 anos atrás, quando, fascinadas, se depararam com estes escritos pela primeira vez. Descobriram em Virginia Woolf uma espécie de “madrinha”, pois era isso mesmo o que ela já tinha se proposto, explicitamente, em seu famoso ensaio *Um teto todo seu*. Na obra submersa estava seu legado, isto é, o de fornecer às mulheres escritoras mais que uma genealogia, mais que um modelo, mas uma “chave de ignição”, uma referência de partida, para terem coragem de começar a escrever, usando como força motriz sua própria experiência humana e de vida, por mais limitada que fosse.

## 5. a revitalização da escrita ficcional de inspiração autobiográfica

É importante, portanto, não perder de vista a história da recepção destes escritos, que tiveram sua primeira acolhida junto à “crítica feminista norte-americana” dos anos 1970, para entendermos a revalorização recente da *biografia* e, por conseguinte, de algumas de suas variantes, como a *autobiografia* e a *metaficção historiográfica*.

Num primeiro momento, a crítica feminista dos anos 1970 contribuiu para desconstruir a imagem simplista da “mulher atormentada, louca e excêntrica, que escreveu de maneira complicada e se suicidou”, ao expor a lucidez de uma *mulher* que ousou, na sua escrita, a enfrentar as complexidades da vida e a desafiar as formas estabelecidas.

Em outro momento de maior refinamento teórico, aquele do ataque ao privilégio do sujeito transcendental masculino e branco do eurocentrismo, a crítica feminista se confrontou com o pós-estruturalismo francês, também em destaque na época, pelo mesmo alvo de crítica. O confronto se deu, devido a questões como *autoria* e *biografia*.

Foi assim que, num lado do Atlântico, Barthes e Foucault bradavam *Morte ao autor!*, e afirmavam a *autonomia da linguagem*. Graças a seu caráter “performativo”, a *linguagem* dos pós-estruturalistas tornava o *sujeito da enunciação* uma peça descartável, enquanto o *sujeito do enunciado* era alçado às alturas do “quase-sagrado”.

E do outro lado do Atlântico, a crítica feminista defendia o direito à voz enunciativa empírica, real, isto é, à *biografia*, mas num sentido novo, isto é, como *grafia de uma vida com toda*

*sua complexidade.*

Enquanto os franceses bradavam “Que diferença faz quem escreveu um texto?”, as feministas americanas respondiam “Faz muita diferença sim!” (HUSSEY, 2007, p. 84)

Em outras palavras, ante a complexidade, a riqueza e a potência de vida contidas em todo este material até então desconhecido, noções como *autor* e *biografia* tinham que ser desestabilizadas para serem redefinidas: não podiam simplesmente ser eliminadas.

Cabe aqui apenas mencionar, que em seus escritos teóricos Woolf já problematizava estas questões. Em outra oportunidade, pretendo examinar como ela se encontrava em sintonia com outros pensadores de sua época, com quem, entretanto, não tinha contato direto, tais como Bakhtin e Walter Benjamin.

## **conclusão**

Gostaria de encerrar, incluindo uma última citação, retirada agora do ano de 1924, ao fim da entrada do dia 17 de outubro.

Me dou conta de neste caderno eu, de fato, pratico minha escrita, faço as minhas escalas, sim e trabalho alguns efeitos. Devo admitir que pratiquei *O quarto de Jacó* aqui, e também Mrs D e devo inventar meu próximo livro aqui também. Afinal aqui eu escrevo apenas no espírito; mas é muito divertido também e a velha V de 1940 vai ver alguma coisas aqui também. Ela vai ser uma mulher que vai conseguir ver tudo, a velha Virginia, muito mais do que eu consigo imaginar. (WOOLF, 1982, p. 247)

Ou seja, o projeto de “lançar redes para o futuro”, iniciado nos diários de juventude, ainda permaneceu vivo por muito tempo. E, de certa maneira, continua vivo até hoje, quando interpela leitores que, ao embarcarem em sua leitura, se vêem também *induzidos a escrever*.

## **Referências Bibliográficas**

- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e estética: teoria do romance. 3ª edição. São Paulo: Unesp - Hucitec, 1993.
- Barthes, Roland. ‘The Death of the Author’. In *Image-Music-Text*. Essays selected and . Stephen Heath, 142–8. New York: Noonday, 1977.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- HUSSEY, Mark. *Biographical Approaches*. SNAITH, Anna. *Advances in Virginia Woolf Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- FOUCAULT, Michel. ‘What Is an Author?’ In *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow, –20. New York: Pantheon, 1984.
- SNAITH, Anna. *Advances in Virginia Woolf Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- WOOLF, Virginia. *A Passionate Apprentice: the early Journals. 1897-1909*. Mitchell Leaska [Ed.] New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1990. , 443pp.
- WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*, v. 2, 1920-1924. Anne Olivier Bell [Ed.] London: Penguin,

---

**iAutor(es)**

**Vera Lima CECCON, Profa. Dra**



**XII Congresso Internacional da ABRALIC**  
*Centro, Centros – Ética, Estética*

**18 a 22 de julho de 2011**  
**UFPR – Curitiba, Brasil**

---

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Faculdade de Letras  
[veralimaceccon@gmail.com](mailto:veralimaceccon@gmail.com)