

Do riso solto ao “gênero intensivo”: a teatralidade farsesca na escrita modernista de Virginia Woolf

From unbuttoned laughter to intensive genre: the Farcical Theatricality in Virginia Woolf's Modernist Writing

Victor Santiago

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura da peça *Freshwater: uma comédia* (2025 [1923/1935]), de Virginia Woolf, em articulação com outras obras da autora, a partir do gênero farsa — tradicionalmente marginalizado pela crítica literária e teatral. Sustenta-se que Woolf mobiliza elementos farsescos — como o exagero, o absurdo, a corporeidade cômica e a desrazão — não como um desvio pontual, mas como núcleo estético e político de sua escrita. Longe de tratar *Freshwater* como uma curiosidade excêntrica, o estudo reivindica a farsa como força estruturante de uma modernidade literária anticartesiana, que subverte convenções de gênero, autoridade e representação. Dialogando com Smith (1989), Davis (2003), Schechner (2003) e Braidotti (2011), entre outros, argumenta-se que o riso woolfiano, encenado e encarnado na farsa, desestabiliza a imagem da “escritora trágica” e reinscreve Woolf em uma tradição performativa experimental e nômade, entendendo a farsa como parte constitutiva de seu gênero intensivo (Braidotti, 2011).

Palavras-chave: Virginia Woolf. *Freshwater: uma comédia*. Farsa. Teatralidade Farsesca. Gênero Intensivo.

ABSTRACT: This article proposes a reading of *Freshwater: A Comedy* (2025 [1923/1935]) by Virginia Woolf, in dialogue with other works by the author, through the lens of farce — a genre traditionally marginalised by literary and theatrical criticism. It argues that Woolf mobilises farcical elements — such as exaggeration, absurdity, comic corporeality, and unreason — not as a mere digression, but as the aesthetic and political core of her writing. Rather than treating *Freshwater* as an eccentric curiosity, this study claims farce as a structuring force of an anti-Cartesian literary modernity that subverts conventions of gender, authority, and representation. Drawing on Smith (1989), Davis (2003), Schechner (2003), and Braidotti (2011), among others, the article contends that Woolfian laughter, staged and embodied through farce, destabilises the image of the “tragic writer” and reinscribes Woolf into an experimental and nomadic performative tradition, understanding farce as a constitutive part of her intensive genre (Braidotti, 2011).

Keywords: Virginia Woolf. *Freshwater: A Comedy*. Farce. Farcical Theatricality. Intensive Genre.

Introdução

O ano de 2025 marca o centenário de *Mrs. Dalloway* (2012 [1925]), quarto romance da escritora inglesa Virginia Woolf (1882–1941) e um dos marcos incontornáveis da literatura modernista britânica (Hussey, 2025). Simultaneamente à celebração desse momento crucial para a história da narrativa literária, testemunha-se, no Brasil, um acontecimento igualmente inédito e significativo: a publicação da primeira tradução integral das duas versões — de 1923 e 1935 — de *Freshwater: A Comedy* para

o português brasileiro, sob o título *Freshwater*: uma comédia (2025 [1923/1935], edição bilíngue), bem como sua estreia nos palcos brasileiros sob o título de *Água Fresca: uma comédia de Virginia Woolf*¹ (2025), sob direção de Sol Faganello.

Escrita em 1923 e mantida engavetada por Woolf por mais de uma década, *Freshwater* foi escrita no mesmo período em que a autora estava às voltas com a redação do que viria a se tornar o celebrado romance *Mrs. Dalloway* — ainda intitulado por ela como *As horas*. Destinada inicialmente ao círculo íntimo de amigos de Bloomsbury e satirizando o grupo de artistas de Freshwater (localizado na Ilha de Wight, na costa sul da Inglaterra), essa farsa revela não apenas um momento de liberdade criativa, mas também uma contiguidade estética, política e, em certa medida, temática com *Mrs. Dalloway*, assim como com outras obras da autora. Como a própria Woolf registrou em seu diário no dia 08 de julho de 1923, aqui reproduzido na tradução de Ana Carolina Mesquita, enquanto escrevia *Mrs. Dalloway*:

Gostaria de escrever *As horas* (*Mrs. Dalloway*) com a mesma liberdade & vigor com que escrevinho *Freshwater*, uma Comédia. É estranho como acho árduos os meus romances; no entanto *Freshwater* pura diversão espirituosa; e *As horas* tem méritos sérios. (Woolf, 2022, p. 472)

Se atentarmos para alguns paralelos, é possível observar diversas convergências entre os experimentos literários de Woolf – tendo *Mrs. Dalloway* como o exemplo escolhido aqui - mesmo ao considerarmos a versão engavetada de *Freshwater*, datada de 1923, cujas muitas cenas foram preservadas na montagem de 1935. Um dos elementos compartilhados por ambas as obras é o gesto inaugural de lançamento ao mundo em busca de flores. “A Sra. Dalloway disse que ela mesma ia comprar as flores” (Woolf, 2012 [1925], p. 5), afirma a autora, na tradução de Tomaz Tadeu. De forma análoga, a sonhadora Ellen Terry, em *Freshwater*, sai para colher primulas na trilha, quando um jovem rapaz surge montado em um cavalo vermelho (Woolf, 2025 [1923/1935]).

Essa abertura sensorial ao mundo, marcada por um gesto cotidiano, conecta-se a outras cenas que operam simbolicamente sobre os corpos e os objetos. Em *Mrs. Dalloway*, Peter Walsh visita Clarissa no mesmo dia em que ela prepara sua festa e brinca com um canivete — símbolo fálico — que contrasta com a agulha “feminina” utilizada

¹ SP ESCOLA DE TEATRO. “Água Fresca: uma comédia de Virginia Woolf” traz egressos, estudante e artistas docentes da SP Escola de Teatro. São Paulo: SP Escola de Teatro, 12 mar. 2025. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/agua-fresca-uma-comedia-de-virginia-woolf-traz-egressos-estudante-e-artistas-docentes-da-sp-escola-de-teatro>. Acesso em: 29 maio 2025.

por Clarissa para costurar o próprio vestido. “Pondo a mão no bolso, tirou um enorme canivete, expondo a lâmina até a metade”, narra Woolf, enquanto Peter julga o lado feminino de Clarissa ao pensar: “Aqui está ela, consertando o vestido como sempre” (Woolf, 2012 [1925], p. 42). Em *Freshwater*, o pincel de Watts adquire semelhante conotação fálica, simbolizando sua autoridade artística e patriarcal sobre Ellen: “Onde está Ellen? Alguém viu Ellen? Ela deve ter saído de mansinho do estúdio sem que eu percebesse” (Woolf, 2025 [1923], p. 55). A opressão vivida por Ellen ocorre no mesmo dia em que os Cameron aguardam, com entusiasmo, a chegada de seus caixões, objetos de celebração, pois simbolizam a tão desejada viagem à Índia. “Julia Cameron encomendou os caixões, mas os caixões não chegaram” (Woolf, 2025 [1923], p. 47).

A tematização da guerra fornece uma linha de convergência significativa entre *Mrs. Dalloway* e *Freshwater*. Em *Mrs. Dalloway*, Septimus Warren Smith, veterano da Primeira Guerra Mundial, sofre de estresse pós-traumático e comete suicídio — evento que reverbera simbolicamente no coração da festa de Clarissa: “Oh! pensou Clarissa, eis que surge a morte, pensou ela, bem no meio da minha festa” (Woolf, 2012 [1925], p. 186). Já em *Freshwater*, a figura militar se encarna em John Craig, jovem oficial da Marinha orgulhoso de seu serviço à Coroa britânica: “Meu nome é Craig. Tenente John Craig do Navio de Sua Majestade” (Woolf, 2025 [1935], p. 93). Uma cena particularmente farsesca envolvendo imagens de guerra ocorre quando Ellen ironiza a valentia de Craig, dizendo a Watts que ele “come golfinhos fritos em ilhas desertas” (Woolf, 2025 [1935], p. 102) — uma alusão cômica ao racionamento de alimentos durante a Primeira Guerra Mundial, que levou soldados a consumir fontes alternativas de proteína, como carne de cetáceos (Moore, 2017, p. 23).

A presença intertextual de William Shakespeare, por sua vez, manifesta-se em ambas as obras como uma ausência-presença (Pinho, 2021), operando por alusões e distorções. Versos de *Cymbeline* (2005 [1611]) atravessam o pensamento de Clarissa e de Septimus: “Não mais temas o calor do sol / Nem os rigores do furioso inverno” (Shakespeare, 1611 *apud* Woolf, 2012 [1925], p. 10). Já em *Freshwater*, a referência desloca-se para *Hamlet* (2019 [1603]), numa alusão farsesca à morte de Ofélia. Ao contrário da personagem trágica, Ellen retorna do afogamento presumido e proclama, em tom de virada cômica: “Eu estou viva! Nunca me senti tão viva” (Woolf, 2025 [1935], p. 102).

Esses exemplos, entre outros possíveis, demonstram que a leitura comparativa entre *Freshwater* e *Mrs. Dalloway* não apenas se justifica, como ilumina zonas críticas pouco exploradas da estética woolfiana. Ainda que *Freshwater* permaneça marginalizada nos estudos acadêmicos — em contraste com outros experimentos modernistas da autora (Goldman, 2004; Pinho, 2015; Santiago, 2022; 2024b) —, seu valor como obra disruptiva não deve ser subestimado. O mais recente livro de Mark Hussey, *Mrs. Dalloway: Biography of a Novel* (2025), por exemplo, omite por completo o fato de que Woolf interrompeu momentaneamente a escrita de seu romance para se dedicar a uma peça teatral de caráter farsesco. Contudo, como argumentam Pinho e Santiago (2023, p. 406), *Freshwater* não representa uma simples pausa lúdica, mas sim uma “interferência política, estética e feminista fundamental para continuarmos a apreender o amplo projeto experimental que Woolf elaborou ao longo de seus 59 anos”. Essa omissão de Hussey, especialmente diante de uma biografia que recorre às memórias de infância de Woolf e a cenas da vida doméstica para construir a gênese de *Mrs. Dalloway*, revela um apagamento significativo.

Tal silenciamento não se sustenta diante das conexões evidenciadas, mas reflete a tradicional desvalorização da farsa na crítica ocidental. O dramaturgo George Bernard Shaw, por exemplo, manifestava abertamente seu desprezo pelo gênero, afirmando que “o riso produzido pela comédia farsesca convencional é visto como um reflexo puramente galvânico — e a suposição do público de que o ato de rir implica necessariamente divertimento, edificação ou prazer revela-se, nesse caso, um delírio”² (Shaw, 1932 apud Davis, 2003, p. 86. Tradução minha). Em contraste com essa visão depreciativa, Richard Schechner (2003) oferece uma leitura afirmativa da farsa, associando-a à ideia de “estar abaixo”. Para Schechner (2003, p. 200), estar abaixo é assumir a perspectiva física da infância, sujar-se, brincar com excremento e lama. Esse gesto regressivo, longe de ser banal, abre caminho para a farsa — forma mais antiga, talvez, do que a própria tragédia — e representa uma estratégia de liberação das normas sociais rígidas.

Pensar esse “estar abaixo” como gesto simultaneamente estético e político constitui o objetivo central deste artigo. Propõe-se aqui não apenas reafirmar o valor crítico e estético da farsa na obra de Woolf — contribuição já feita em Santiago (2022;

² No original: “[...] laughter produced by conventional farcical comedy as purely galvanic, and the inference drawn by the audience that since they are laughing they must be amused or edified or pleased, as a delusion.”

2024b; 2025), Santiago & Pinho (2023) e Pinho (2025) —, frequentemente relegada a um papel marginal ou reduzida a uma curiosidade biográfica, mas sobretudo evidenciar sua potência como forma desestabilizadora no interior do projeto modernista da autora. A farsa de Woolf, à semelhança de seus demais empreendimentos literários marcadamente modernistas (Goldman, 2004; Pinho, 2015), posto que é atravessada por temas e procedimentos formais que tensionam as convenções estéticas e sociais: da performatividade dos papéis de gênero à crítica das instituições patriarcais e militares, passando por experimentações narrativas que desestabilizam os limites da representação e denunciam a recorrente — e deliberada — insuficiência da linguagem diante da complexidade da experiência humana.

Woolf subtitula *Freshwater* como “uma comédia”, adjetivando com aparente leveza um exercício dramático carregado de ironia. No entanto, em entrada datada de 3 de dezembro de 1934 — às vésperas da performance marcada para o início de 1935 —, a própria autora se refere à peça como uma *farsa*, uma piada (Woolf, 1982, p. 265). Tal definição não apenas desarma leituras que minimizam a relevância do texto, como também reposiciona *Freshwater* dentro de um campo expandido da teatralidade farsesca modernista. Ao abordá-la sob a chave da farsa — aqui compreendida não como sinônimo de comédia, mas como forma dramática específica, sustentada pelo exagero, pela distorção grotesca e pela paródia irracional das normas dominantes — este artigo propõe que *Freshwater* e, por extensão, a arte farsesca propriamente dita, revelam uma dimensão ainda pouco explorada do modernismo woolfiano: aquela que mobiliza o riso como força estética farsesca, crítica e política, capaz de desestabilizar formas instituídas de autoridade, representação e sentido a partir da chave da lógica da irracionalidade, característico do gênero farsa (Bentley, 1958; Smith, 1989; Davis, 2003; Schechner, 2003) e do próprio humor de Woolf, que Pinho (2020) caracteriza como “humor andrógino”.

Defende-se, assim, que a farsa constitui uma via legítima de acesso à obra de Woolf, em consonância com o que Rosi Braidotti (2011) denomina “gênero intensivo”: uma escrita em que o olhar da artista se torna receptivo à totalidade da percepção, permitindo à subjetividade se constituir num movimento contínuo de reinvenção e desestabilização. Nesse sentido, *Freshwater* encena não apenas uma farsa de personagens históricos, mas uma poética do riso farsesco que reconfigura os próprios alicerces da modernidade estética.

Virginia Woolf e a farsa: entre o racional e o “riso solto”

A farsa, conforme teorizada por estudiosos como Eric Bentley (1958), Leslie Smith (1989) e Jessica Milner Davis (2003), carrega em si um potencial “irracional” e subversivo, que a distingue das formas cômicas tradicionalmente associadas ao cânone da alta cultura — aquele defendido por Shaw em suas resenhas e analisado criticamente por Davis (2003). Trata-se de um gênero que tensiona convenções de classe, linguagem e gênero por meio da desrazão, da inversão paródica e da corporeidade grotesca — elementos que frequentemente escapam aos mecanismos convencionais de interpretação crítica.

Nessa perspectiva, *Freshwater* não apenas debocha de figuras emblemáticas da era vitoriana — como Julia Margaret Cameron, Alfred Tennyson, George Frederick Watts e Ellen Terry —, mas também desmantela, com ironia e inteligência farsesca, os dispositivos de autoridade e seriedade que moldaram historicamente a recepção da obra de Woolf (Santiago, 2022; 2024b; 2025; Santiago; Pinho, 2023; Pinho, 2025). Longe de representar um episódio isolado, a peça se insere, de forma temática, artística e política, no conjunto dos experimentos modernistas de vanguarda produzidos na Inglaterra na primeira metade do século XX (Goldman, 2004; Pinho, 2015; Santiago; Pinho, 2023).

O crítico woolfiano Alex Zwerdling (1986, p. 55) classifica o humor de Woolf como uma “sátira relutante”, ou seja, um tipo de crítica social que evita o confronto direto, operando por meio de sugestões sutis, deslocamentos simbólicos e artifícios estilísticos. Para Zwerdling, essa relutância decorre das limitações impostas por um tempo ainda profundamente ancorado em convenções vitorianas — especialmente no que diz respeito ao papel social das mulheres e à contenção das emoções na esfera pública. Assim, ainda que Woolf introduza elementos farsescos em obras como *Flush* (2016 [1933]), *Orlando* (1993 [1928]) e *Freshwater*, ela o faria de modo comedido, quase envergonhado, como se temesse o rebaixamento artístico associado ao riso.

Essa leitura, no entanto, pode ser problematizada quando se observa o modo como Woolf mobiliza o cômico farsesco em sua produção, não como um gesto hesitante, mas como uma escolha estético-política feminista (Santiago, 2022; 2025; Santiago; Pinho, 2023; Pinho, 2025), voltada à desconstrução de convenções sociais, políticas e artísticas. Ao contrário da suposta timidez que alguns atribuem à sua relação com o riso,

seus diários revelam uma escrita incisiva, marcada por julgamentos contundentes, ironia mordaz e crítica aberta — o que sugere que o humor woolfiano na literatura não se deve apenas à autocensura, ainda que essa existisse, influenciada pelo seu perfeccionismo, mas antes a uma decisão estética consciente. Em lugar de adotar um humor direto ou panfletário, Woolf recorre à ambiguidade produtiva da farsa — um gênero que, historicamente, tensiona os limites entre o grotesco e o sublime, entre a paródia e a subversão. Essa ambiguidade, convém destacar, desestabiliza até mesmo a crítica especializada, como é o caso do já citado Zwerdling, ou ainda de Marion Dell (2015, p. 5), que considera injusta a forma como Woolf retrata sua tia-avó, a célebre fotógrafa Julia Margaret Cameron, em *Freshwater*.

A farsa, nesse sentido, revela o “gênero intensivo” do pensamento de Woolf (Braidotti, 2011) — um modo artístico de enunciar o indizível, de dramatizar o absurdo das normas sociais e de abrir espaços para a imaginação política. A presença de elementos farsescos em sua obra — como o Dreadnought Hoax, a narrativa fantástica de *Orlando*, a biografia canina em *Flush*, ou ainda a multiplicidade de vozes e deslocamentos temporais em *Mrs. Dalloway* — não aponta para uma hesitação estética, mas para uma escolha poética consciente pela subversão da realidade representacional, pela teatralização e pelo riso crítico (Pinho, 2020). Quando afirma, ironicamente, que usaria uma cabeça de burro na estreia de *Freshwater* (Woolf, 1982, p. 273), Woolf não apenas faz referência à tradição shakespeariana, evocando Nick Bottom de *A Midsummer Night's Dream* (Pinho, 2025 apud Santiago, 2025, p. 16), como também se inscreve em uma linhagem de artistas que utilizam a comicidade para desestabilizar as formas instituídas de seriedade. Assim, o que Zwerdling interpreta como “relutância” pode ser lido, antes, como a encenação farsesca de uma crítica sofisticada, que sabe explorar os limites da farsa como ferramenta estética e política — inclusive contra a rigidez dos próprios gêneros, seja literário (*genre*), seja de gênero e sexualidade (*gender*). Em vez de reprimir o cômico, Woolf o reinscreve em sua obra como uma força criativa de desestabilização, vindo de dentro do sistema que pretende transformar.

Importa lembrar, contudo, que sendo próprio do gênero intensivo de Woolf não fixar-se em formas estáveis, mas operar em constante errância criativa, em perpétuo devir, a farsa aparece como uma de suas múltiplas passagens estéticas. Trata-se de uma farsa feminista, que ativa performativamente o que ela própria chamou de “androginia” em *Um quarto só seu* (2021 [1929]), e que, ao mesmo tempo, articula-se com o “devir

imperceptível” — a “forma cósmica” da escrita —, como proposto por Deleuze e Guattari (2012, p. 76). Com seus experimentos, Woolf criou um gênero próprio, inclassificável e mutante, um verdadeiro gênero intensivo (Braidotti, 2011).

Assim, a escrita estético-política de Woolf não apenas desafia os limites entre o biográfico, o histórico e o ficcional, como também mobiliza procedimentos estruturais do gênero farsa. Longe de configurar um desvio menor em sua trajetória, a farsa revela-se, nesse contexto, uma das vias mais radicais de sua experimentação estética — que culmina na montagem amadora de *Freshwater: uma comédia* (2025 [1923/1935]), realizada no estúdio de Vanessa Bell em 1935.

Esse evento é particularmente relevante para a compreensão da farsa enquanto gênero, pois, como defendem Bentley (1958), Smith (1989), Davis (2003) e Schechner (2003), trata-se de uma forma estritamente teatral: ela se realiza apenas em ação, no presente absoluto da performance, na presença encarnada de corpos em cena e no contato direto com o público. Como argumenta Davis (2003, p. 69), a farsa é eminentemente teatral e sua função primordial é entreter e subverter, sem pretensões de resolução narrativa ou mensagens moralizantes. Divergindo de Smith (1989), que atribui centralidade ao texto escrito e à eficácia das piadas, Davis (2003, p. 50) enfatiza que o riso da farsa é provocado pelo conjunto das linguagens mobilizadas pela encenação: gestualidade, ritmo, espacialidade, vocalidade, ruptura, choque e repetição. Assim, o cômico farsesco opera por meio da materialidade da performance e não apenas por meio da palavra.

A farsa é, historicamente, um dos gêneros mais mal compreendidos do repertório teatral ocidental (Smith, 1989; Davis, 2003). Frequentemente confundida com a comédia de costumes ou reduzida a um humor simplório e vulgar, a farsa possui uma trajetória longa e complexa que remonta às origens do teatro moderno. Davis (2003) esclarece que a farsa é uma das formas mais antigas daquilo que se entende por comédia, antecedendo inclusive o que se entende por “teatro” em seu sentido moderno de “evento teatral” (Schechner, 2003). Com raízes em práticas populares e em rituais dionisíacos, a farsa emergiu como forma de expressão cênica vinculada ao riso e à inversão das normas em comunidade, sendo posteriormente incorporada como interlúdio cômico nas peças religiosas da Idade Média (Smith, 1989; Davis, 2003).

De acordo com Davis (2003, p. 72), a farsa sempre manteve uma relação de simbiose com outras formas dramáticas, surgindo entre os atos de peças consideradas

“mais sérias”, funcionando como alívio cômico ou como um dos diversos elementos festivos presentes em comédias mais amplas e heterogêneas. Ou seja, antes de se constituir como gênero codificado, a farsa operava como um corpo estranho — um “recheio” (do latim *farcire*) — inserido em textos solenes, como moralidades ou representações litúrgicas. Esse papel liminar lhe conferia um poder crítico singular: o de interromper momentaneamente o decoro e perturbar hierarquias sociais e simbólicas, através da fisicalidade, do absurdo e da inversão carnavalesca.

Para problematizar essa marginalização da farsa frente à comédia — entendida historicamente como forma “superior” —, Davis sublinha que, enquanto a comédia tende a se associar ao refinamento estrutural, à construção psicológica de personagens e à crítica social moderada, a farsa opera por meio do excesso, da coincidência crua e do riso imediato. Ao ser vista apenas em relação parasitária à comédia dita “literária”, a farsa é frequentemente definida por ausências: menos elaboração de trama, menos profundidade de caráter, menos sutileza temática. Contudo, é justamente nesse “menos” que reside sua força de subversão.

Enquanto for vista como algo que existe em simbiose com formas “mais ricas” de comédia, a farsa só poderá ser definida por negações — as caracterizações mais exageradas, as coincidências mais grosseiras e as piadas mais escancaradas são atribuídas à farsa, enquanto os elementos mais sofisticados de enredo, personagem e tema são reservados à comédia propriamente dita³. (Davis, 2003, p. 73. Tradução minha)

Trata-se de um gênero que exige a presença ativa do corpo em cena, cuja força expressiva reside menos no desenvolvimento psicológico das personagens e mais na ação física repetitiva e no riso explosivo que ela provoca (Bergson, 2018). Diferentemente da comédia de costumes — que reflete normas sociais com ironia e sutileza, frequentemente conduzindo a uma resolução harmonizadora, a farsa implode tais normas por meio de uma comicidade desmedida, descomprometida com a verossimilhança (Smith, 1989; Davis, 2003). Um exemplo emblemático dessa lógica pode ser encontrado no segundo ato da versão de 1935 de *Freshwater*, quando Ellen entrega seu anel de casamento a um golfinho. Nada no universo farsesco da peça sugere que o animal tenha se engasgado ou rejeitado o presente. Ao contrário: a estrutura da farsa

³ No original: ““As long as it is viewed as existing in symbiosis with “richer” forms of comedy, farce can only be characterized by negatives—the more exaggerated characterizations, the cruder coincidences and the grosser pieces of joking belong to the farce, while the more sophisticated elements of plot, character and theme are those of comedy proper.”

pressupõe a aceitação do absurdo como norma. “Agora você está casado com o Sr. Watts, golfinho! Tudo por um bem maior” (Woolf, 2025 [1935], p. 98). O gesto, absurdo sob a lógica realista, adquire plena coerência no multiverso farsesco mobilizado por Woolf.

Outro traço constitutivo do gênero farsesco é a violência. Assim como a tragédia — que, segundo Bentley (1958), é o gênero mais próximo da farsa por partilharem origens nas festividades dionisíacas da Grécia Antiga (Schechner, 2003) —, a farsa responde a um impulso agressivo: o impulso dos *farceurs*, os artistas da farsa. Como explica Smith (1989, p. 144), a violência é elemento recorrente nesse tipo de comédia, com o acúmulo de desastres, agressões a figuras vulneráveis e uma sequência de movimentos repetitivos e desengonçados, bem ensaiados, que intensificam o caos cênico.

Esses elementos são visivelmente ativados na montagem brasileira *Água Fresca* (2025), sob direção de Sol Faganello. A encenação destacou a violência risível de *Freshwater* com notável precisão farsesca. Por exemplo, quando Ellen Terry (interpretada por Joana Santos) se vê presa em um relacionamento tóxico com o marido George Watts — que ignora seus desejos em nome de sua arte — a plateia reage com gargalhadas: “Travada, Ellen? Mas você ficou nesta posição por apenas quatro horas esta manhã” (Woolf, 2025 [1935], p. 82). Da mesma forma, quando a Sra. Cameron ordena que Maria, sua empregada, abata um peru para que Ellen possa se tornar sua musa, argumentando que “uma musa precisa ter asas” (Woolf, 2025 [1935], p. 86), o público, em vez de se horrorizar com a cena, ri. Isso porque, dominando as técnicas típicas da farsa — como a repetição e os movimentos acelerados (Bergson, 2018) —, os atores transformam o grotesco em comicidade. A violência, nesse contexto, não é apenas tolerada, mas mediada pelo riso, revelando a potência crítica e estético-política do gênero.

Como se pode observar nos relatos da estreia de *Freshwater*, o efeito cômico da peça não foi apenas intencional, mas central para sua recepção. Como disse Woolf um dia após a festa: “é bom ter uma noite de riso solto de vez em quando”⁴ (Woolf, 2008, p. 365. Tradução minha). Ruotolo (1976) reforça que, segundo testemunhas presentes à performance doméstica, as gargalhadas de Clive Bell, marido da irmã de Woolf, Vanessa Bell, podiam ser ouvidas ao longo de toda a apresentação, em meio a gritaria e tumulto. Esse riso desmedido, que torna inaudível o texto falado, é justamente a marca da farsa

⁴ No original: “it is good to have an unbuttoned laughing evening once in a way”.

em seu “estado puro” — não como gênero menor, mas como explosão estética de liberdade, conectando mente e corpo através do “riso solto”. Como defende Bentley, trata-se de uma comicidade sem “*preaching*”, uma comédia “sem moral”, que oferece liberação violenta, comparável ao súbito e aliviador “silvo de vapor” escapando por uma válvula de segurança (Bentley, 1958, p. viii).

Assim, a farsa woolfiana não é mero escapismo, mas linguagem crítica. Ao reunir comicidade, paródia e política num mesmo gesto, *Freshwater* oferece uma chave de leitura para a própria lógica intensiva (Braidotti, 2011) que estrutura a escrita modernista de Woolf, como veremos na próxima seção.

Virginia Woolf e a teatralidade farsesca: da farsa ao gênero intensivo

Reivindicar a farsa como elemento integrante do modernismo woolfiano é, portanto, também reivindicar novas formas de pensar a literatura: formas que desestabilizam dicotomias entre centro e margem, tragédia e comédia, canonização e dissidência. Nesse movimento, Woolf não apenas inventa um gênero todo seu (Braidotti, 2011), mas nos convida a fabular coletivamente outras possibilidades de existir, escrever e imaginar — sempre em devir.

Longe de dissociar o cômico do trágico, Woolf articula ambas as esferas dentro de uma estética do devir, que Braidotti (2011) conceitua como “teoria nomádica”. Essa estética, por sua vez, desafia os limites da representação mimética, abrindo espaço para fabulações que distorcem, escarnecem e reconfiguram o real. A farsa torna-se, assim, uma via singular para dizer o indizível — sobre o corpo, a guerra, o tempo e a memória. Ao reinscrever o riso, o exagero e o deboche como estratégias estruturantes de sua escrita, propõe-se aqui uma leitura que rompe com os binarismos entre centro e margem, tragédia e comédia, canonização e dissidência. Nesse gesto, emerge uma Woolf farsesca e inventiva que, ao rir das convenções vitorianas e modernistas, reinscreve — e reencena — a própria história da literatura moderna a partir de uma poética intensiva também atravessada pela farsa. Essa poética, ancorada no que Braidotti chama de “gênero intensivo” — no qual o olhar da artista se abre à totalidade da percepção e reconfigura os modos de subjetivação (Braidotti, 2011, p. 152) —, evidencia uma abordagem estética radicalmente aberta, onde a comicidade é também crítica da forma e da linguagem.

Se, como afirma Braidotti (2011), a escrita de Woolf subverte os gêneros literários estabelecidos por meio de um movimento nômade e ininterrupto de devir, então também é possível reconhecer na recepção contemporânea da autora um fenômeno igualmente nômade. Desde *Virginia Woolf Icon* (1999), de Brenda R. Silver, sabe-se que Woolf ultrapassou os limites da crítica literária tradicional para se tornar um ícone cultural multifacetado — uma figura cuja imagem é constantemente mobilizada, debatida e ressignificada, nos mais diversos espaços: da academia à cultura pop, da pedagogia à performance. Como observa Mark Hussey, Woolf tornou-se uma autora que parece estar em todos os cantos (Hussey, 2025, p. x). Essa recepção nômade, rizomática e intensiva — para usar os termos deleuzianos apropriados por Braidotti — indica que, ao mesmo tempo em que Woolf é lida como trágica, melancólica ou elitista, ela também é reinventada como cômica, farsesca, popular e crítica. Essa multiplicidade convida a uma pergunta decisiva: existe uma única forma legítima de acessar Virginia Woolf? Ou será que é precisamente sua resistência à fixação, sua capacidade de multiplicar-se e deslocar-se, que a torna tão radicalmente moderna e *avant-garde* (Goldman, 2004; Santiago; Pinho, 2023). Reinscrever a farsa como linguagem modernista, portanto, é também reinscrever Woolf num campo expandido de experimentações formais, sensoriais e críticas, onde o cômico não se opõe ao trágico, mas o atravessa, o refrata e o reinventa. Ao convocar o riso como força estética, política e ontológica, *Freshwater* nos convida a reler o modernismo não apenas por seus gestos de ruptura trágica e introspecção subjetiva, mas também por seu potencial de escárnio, sua teatralidade desobediente e sua radical abertura ao imprevisto (Wright, 2011).

A escrita de Woolf pode ser compreendida como parte de uma cartografia nômade da criação, na qual a estética farsesca torna-se também um exercício ético e político de imaginação. A criatividade, segundo Braidotti (2011, p. 155), constitui o motor do deslocamento nômade: um processo contínuo de reinvenção que rompe com os modelos dominantes de identidade, memória e filiação. Nesse horizonte, os conceitos de *devir* elaborados por Deleuze e Guattari (2012)— devir-mulher, devir-animal, devir-mundo, até alcançar o devir-imperceptível — oferecem um vocabulário conceitual para que Braidotti compreenda como Woolf encena subjetividades estéticas que não são fixas, nem centradas, mas intensamente relacionais e em perpétuo movimento.

O *devir*, longe de funcionar como um pêndulo dialético entre polos opostos ou como uma progressão teleológica orientada por uma essência final, configura-se como

um movimento imanente e afirmativo, potencialmente presente em tudo aquilo que foi capturado e codificado pela linguagem simbólica binária, colonial e normativa. Trata-se de uma força que reconfigura a experiência pela via da diferença e da multiplicidade, abrindo espaços para modos alternativos de existência e de criação. “Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 20). Ser nomádico, nesse contexto, não é errar sem direção, mas afirmar uma ética da variação, que rompe com os sistemas de reconhecimento binário e recusa a centralidade da consciência como instância soberana e fundadora do sujeito (Braidotti, 2011, p. 151).

Essa abertura ao múltiplo e ao não normativo manifesta-se, na obra de Woolf, por meio de uma teatralidade intrínseca, ou seja, uma forma de fazer comunitária. Assim, torna-se necessário compreender o que se entende por teatralidade a partir de uma breve consideração do conceito de “texto teatral”, tal como formulado pela teórica francesa Anne Ubersfeld (1996), a fim de compreender a estética teatral farsesca de Woolf. Para a autora, o texto teatral é estruturado por uma distinção fundamental entre diálogos e didascálias — ambos elementos essenciais à articulação entre linguagem e ação dramática. Os diálogos funcionam como canais por meio dos quais os personagens expressam ideias e conflitos, enquanto as didascálias operam como instruções autorais que organizam o espaço cênico, os gestos, os movimentos e as atitudes dos corpos em cena. A compreensão plena do texto teatral, portanto, não deriva unicamente da enunciação verbal ou da voz autoral direta, mas do entrelaçamento dinâmico entre fala e ação — uma conjunção que constitui o cerne da imaginação poética do dramaturgo. O texto teatral é, por excelência, um espaço de alteridade: uma polifonia que resiste à fixação de sentidos unívocos, abrindo-se a múltiplas perspectivas e camadas de significação. Longe de configurar uma narrativa linear ou centrada, ele se apresenta como uma tessitura de vozes e corpos em interação, convocando o leitor-espectador a adentrar um universo de relações e contextos em constante deslocamento.

No que se refere à dimensão social do teatro, Richard Schechner (2003) propõe uma distinção fundamental entre “drama social” e “drama estético”, articulando ambos à noção mais ampla de “evento teatral”. Inspirado pela antropologia de Victor Turner, Schechner (2003, p. 189) compreende o drama social como um processo ritualizado que atravessa quatro fases — ruptura, crise, ação corretiva e reintegração —, operando transformações concretas no tecido social. Cerimônias de casamento, julgamentos públicos, protestos, ritos de passagem e festas, tal como a festa na qual a farsa de Woolf

foi encenada, são exemplos de dramas sociais que mobilizam coletividades e produzem efeitos duradouros sobre os sujeitos implicados.

Por sua vez, o “drama estético”, próprio da arte teatral, inscreve-se no campo da representação simbólica e ficcional. Diferentemente do drama social, cujos efeitos incidem diretamente sobre a realidade, o drama estético atua sobre a consciência e a sensibilidade do espectador e dos artistas envolvidos. A performance teatral, nesse contexto, opera como um dispositivo de deslocamento perceptivo, abrindo espaço para a problematização de normas sociais, identidades fixas e regimes de verdade. Ainda que os atores, no drama estético, encarnem papéis e atravessem transformações momentâneas, tais processos não implicam, necessariamente, em alterações materiais de status, mas sim em uma reconfiguração imaginativa do mundo compartilhado. É nesse ponto que a noção de “evento teatral”, conforme definida por Schechner (2003), se mostra especialmente pertinente. Para o autor, o evento teatral não se limita ao momento da encenação, mas compreende um processo performativo mais amplo, composto por fases de preparação, execução e dispersão. Trata-se, portanto, de uma estrutura expandida que ultrapassa os limites do palco tradicional e se estende à vida cotidiana, aos rituais sociais e às formas simbólicas de mediação.

Um exemplo desse modelo ampliado pode ser observado nos preparativos da festa e da montagem de *Freshwater* no estúdio de Vanessa Bell, momento em que a encenação se articula com uma idealização estética e política conduzida por mulheres — em particular, por Bell e Woolf (Putzel, 2012; Santiago, 2024b). Esse gesto ganha ainda mais relevo quando se considera que a farsa, historicamente marginalizada no cânone teatral, é frequentemente dominada por dramaturgos homens, como apontam os estudos de Smith (1989) e Davis (2003). Ao propor uma leitura de *Freshwater* como uma farsa com gênese feminina, inscrevo a peça no que Pinho (2015, p. 83) denomina “um novo mito de origem”, ao se referir ao papel central das irmãs na genealogia da arte e da intelectualidade do Grupo de Bloomsbury. A farsa, nesse contexto, não apenas tensiona os limites entre o riso e a crítica, mas passa a integrar, de modo estrutural, o projeto estético e político de mulheres que historicamente foram relegadas à posição de musas ou coadjuvantes — e que aqui, em *Freshwater*, assumem o centro da criação e da performance.

A dramaturgia farsesca de Woolf pode ser compreendida como uma prática liminar que tensiona as fronteiras entre arte e vida, estética e política, texto e

performance. Um exemplo particularmente ilustrativo dessa concepção de teatralidade farsesca é o episódio envolvendo Mitz, a sagui-fêmea de estimação de Leonard Woolf, que participou da primeira montagem de *Freshwater*, interpretando amadoramente o Sr. Cameron. Em carta a seu sobrinho Quentin Bell, Woolf relatou: “Gostaria que você tivesse ido [à estreia de *Freshwater*] para ver Nessa, Angelica, Duncan e a sagui fazendo xixi no braço de Leonard”⁵ (Woolf, 1979, p. 373. Tradução minha). O tom divertido da carta sugere que o episódio foi recebido com gargalhadas — um momento que extrapola os limites do texto e contribui para o efeito cômico da ocasião. Esse incidente é revelador da comicidade farsesca que permeia *Freshwater*, embaralhando os limites entre o real e o fictício. Caso Leonard já estivesse visivelmente molhado no momento em que o Sr. Cameron pronuncia “é dia de banho em Farringford também, Alfredo?” (Woolf, 2025 [1935], p. 80), o efeito produzido seria duplamente cômico — fruto tanto da coincidência performativa quanto da lógica ilógica que rege o gênero farsa.

Logo, a teatralidade farsesca na obra de Virginia Woolf não se restringe à presença de elementos dramatúrgicos ou à escrita de uma peça como *Freshwater*, mas configura um modo de pensar e representar a experiência de forma performativa. Como demonstra o estudo de Wright (2011) sobre as festas e farsas encenadas pelos membros do Bloomsbury Group, essas brincadeiras podiam ultrapassar os limites da ficção e realmente ofender alguém, revelando o entrelaçamento entre arte e vida cotidiana. Ao explorar os recursos da teatralidade farsesca como estratégia de desestabilização das normas sociais e estéticas, Woolf se inscreve numa tradição modernista que compreende o teatro como espaço de experimentação e resistência política (Putzel, 1999; 2012) — uma arena em que o “drama estético” se aproxima do “drama social”, evidenciando o potencial transformador da arte.

Diferentemente de Victor Turner, que localiza a essência do drama na resolução de conflitos e, portanto, numa forma “não nômade” de performance, Schechner entende que o elemento fundamental do drama está na *transformação* dos sujeitos envolvidos — sejam eles atores sociais ou performers no palco.

Eu localizo [a essencialidade do drama] na transformação — em como as pessoas utilizam o teatro como uma forma de experimentar, representar e ratificar mudanças. As transformações no teatro ocorrem em três lugares distintos e em três níveis diferentes: 1) no drama, isto é, na história; 2) nos

⁵ No original: “I wish you had been there [Freshwater party] to see Nessa and Angelica and Duncan and the marmoset wetting on Leonard’s arm”.

performers, cuja tarefa especial é passar por uma reorganização temporária de seu corpo/mente [...]; 3) na plateia, onde as mudanças podem ser temporárias (entretenimento) ou permanentes (rito)⁶. (Schechner, 2003, p. 191)

Nesse sentido, é elucidativo retomar a leitura crítica de Zwerdling (1986), que observa como a autora constrói em sua obra um gesto recorrente de entrada e saída do texto, performando uma relação ambígua e autorreflexiva com a narrativa. Essa dinâmica de presença e ausência, de exposição e retirada, aproxima-se notavelmente da estrutura do “drama social” formulada por Turner e reelaborada por Schechner: um processo em que a performance não apenas encena conflitos, mas os vivencia, os problematiza e, ao final, os reinscreve como matéria de transformação. “Em seu nível mais profundo, é disso que o teatro trata: da capacidade de enquadrar e organizar, de transformar o cru em cozido, de elaborar as interações humanas mais problemáticas — aquelas marcadas pela violência, pelo perigo, pela sexualidade ou pelo tabu”⁷ (Schechner, 2003, p. 191. Tradução minha).

Woolf, especialmente em ensaios como *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1993 [1924]), critica os romancistas eduardianos, por ocuparem a narrativa com uma autoridade ostensiva, marcada por um eu autoral absoluto. Ao contrário, ela propõe um novo tipo de ficção, na qual o sujeito da escrita se retira parcialmente da cena, criando espaços para que o leitor entre em contato direto com a interioridade das personagens, com suas hesitações, fluxos e contradições (Wheare, 1989; Putzel, 2012; Santiago, 2024a). Esse gesto, no entanto, não é absoluto. Ao longo de sua produção, Woolf exercita constantemente essa oscilação entre o estar dentro e fora da narrativa, nunca se fixando inteiramente em uma posição exterior ou interior, mas explorando performativamente as bordas da representação (Zwerdling, 1986, p. 45).

A noção de *texto teatral*, tal como proposta por Ubersfeld (1996), revela-se particularmente produtiva para pensar essa lógica. Assim como o texto teatral não se reduz à fala dos personagens nem às didascálias, mas emerge da tensão entre esses dois registros, a escrita woolfiana configura-se como uma cena em que o eu autoral

⁶ No original: “I locate it in transformation — in how people use theater as a way to experiment with, act out, and ratify change. Transformations in theater occur in three different places and at three different levels: (1) in the drama, that is, in the story; (2) in the performers, whose special task it is to undergo a temporary rearrangement of their body/mind [...]; (3) in the audience, where changes may be either temporary (entertainment) or permanent (ritual).”

⁷ No original: “At its deepest level this is what theater is “about,” the ability to frame and control, to transform the raw into the cooked, to deal with the most problematic (violent, dangerous, sexual, taboo) human interactions”.

comparece e se retira, intervém e silencia, deixando entreaberto o campo do sentido. A instabilidade dessa posição — ora participante, ora espectadora — não enfraquece a narrativa, mas a vitaliza, convertendo a autoria em um gesto performativo de abertura à alteridade. Como sugere Zwerdling (1986, p. 51), Woolf encontrou uma forma singular de “imposição” — ao menos para os “convertidos” — ao fazer com que seus leitores aceitassem as regras do seu jogo narrativo, sem necessariamente aderirem às suas opiniões enquanto artista. Trata-se, portanto, de uma autoridade que não se afirma pela via da imposição ideológica, mas pela criação de uma experiência estética teatral em que as formas do dizer ganham primazia juntamente com as certezas do que se diz (Wheare, 1989; Putzel, 2012; Santiago, 2024a).

Essa tensão entre presença e apagamento da voz autoral é tematizada pela própria autora em seus *Diários*, no registro de 5 de setembro de 1926, enquanto concebia a parte final de *To the Lighthouse* (2004 [1927]): “Está tudo em *oratio obliqua* [discurso indireto livre] — não tudo, pois existem algumas orações diretas” (Woolf, 2023, p. 215, tradução de Ana Carolina Mesquita). A observação evidencia sua consciência da linguagem como forma indireta de enunciação — uma linguagem que, em vez de afirmar, insinua; em vez de declarar, desloca; em vez de fixar, performa. Como explica Mark Hussey (2025, p. 115), a partir de seu estudo sobre *Mrs. Dalloway* (2012 [1925]), a voz de Woolf entrelaça-se aos pensamentos das personagens, de modo que se torna desafiador ao leitor localizar com precisão a instância autoral — ao contrário do que ocorre em muitas narrativas em terceira pessoa, nas quais a voz narrativa é claramente identificável. Trata-se de um gesto que aprofunda a teatralidade da escrita woolfiana: ao abdicar da centralidade do narrador, a autora encena uma poética da indeterminação, permitindo que o texto se abra ao movimento, ao desvio e à multiplicidade — marcas de uma escritura que se aproxima daquilo que Braidotti (2011) define como subjetividade nômade, ou seja, um sujeito em processo, sem identidade fixa, que se reinventa nos interstícios da mudança e do deslocamento. Tal subjetividade não reivindica estabilidade, mas opera por diferenciação contínua — gesto profundamente afinado com o modo como Woolf constrói sua escrita como evento teatral.

Embora Woolf preferisse, como observa Putzel (2012, p. 109), estar na plateia — observando seus pares e assumindo uma perspectiva de leitora atenta —, ela também demonstrava reticências em relação a montagens que não convidassem o público à reflexão crítica (Putzel, 2012; Santiago, 2024a). Essa inquietação aproxima-se da crítica

de Schechner (2003) à *escuta inatenta* (*selective inattention*), conceito que ele desenvolve a partir da observação de performances experimentais em que o espectador “relaxa para ser criativo”, abandonando a escuta atenta em favor de uma fruição dispersa e, por vezes, acrítica, algo que podemos observar em *Between the Acts* (1969 [1941]), quando nós, leitores, podemos observar os comentários daqueles que assistem à montagem de Miss. La Trobe.

Essa tensão entre presença e ausência, foco e dispersão, encontra ressonância na “teoria nomádica” de Braidotti (2011), segundo a qual o pensamento ético e estético deve justamente rejeitar os pontos fixos de ancoragem identitária e subjetiva. Um exemplo emblemático dessa operação pode ser observado na cena final de *Um quarto só seu* (2021 [1929]), quando Woolf inscreve, na imagem de uma mulher e um homem dividindo o espaço de um táxi, sua concepção radical de criatividade e teatralidade andróginas. Ao reunir essas figuras — historicamente associadas às dicotomias corpo/mente, feminino/masculino — em um espaço íntimo e compartilhado, a autora dissolve fronteiras entre razão e afeto, conceito e sensação, representação e experiência. Trata-se de um evento teatral por excelência, que dramatiza a possibilidade de um pensamento relacional e transformador, fundado no afeto e na alteridade.

Agora, estava trazendo de um lado a outro da rua, diagonalmente, uma moça com botas de couro e, depois, um rapaz com sobretudo cor de vinho; estava trazendo também um táxi; e reuniu os três num ponto exatamente abaixo da minha janela; onde o táxi parou; e a moça e o rapaz pararam; e eles entraram no táxi; e o táxi saiu deslizando como se estivesse sendo levado pela correnteza para outro lugar. (Woolf, 2021 [1929], p. 150)

Como observa Pinho (2015), essa imagem do táxi vai além de uma metáfora conciliatória entre os gêneros: ela performa o encontro desimpedido entre desiguais, rompendo com zonas simbólicas que cristalizam símbolos universais estereis e hierarquizantes. Nas palavras do crítico, “uma nova ordem que promoveria a língua da nova literatura” (Pinho, 2015, p. 161). O silêncio poético que atravessa esse momento configura-se como uma afirmação política da androginia enquanto dispositivo de criação, resistência e reexistência. O táxi — receptáculo historicamente codificado como emblema da racionalidade masculina ou da passividade feminina — converte-se, sob a pena de Woolf, em palco para o nascimento de um pensamento fértil, como “um peixe que nada livremente pelas correntezas do rio”. Tal imagem andrógina não apenas subverte os imperativos binários que estruturam os regimes de gênero no Ocidente

moderno, como também se inscreve no campo da intervenção filosófica e estética. A androginia woolfiana, portanto, pode ser compreendida como uma estratégia *avant-garde* (Goldman, 2004; Santiago; Pinho, 2023), cuja potência reside na capacidade de desarticular os discursos que tornam certos corpos mais vulneráveis do que outros (Pinho, 2020).

É possível identificar essa teatralidade também em *Mrs. Dalloway* uma teatralidade profundamente conectada à pluralidade do evento teatral, tal como definido por Ubersfeld (1996) e Schechner (2003). Clarissa e Septimus, personagens centrais do romance, unem-se silenciosamente como encarnações de duas formas distintas, e complementares, de perceber o mundo e as marcas deixadas pela guerra e pela Gripe Espanhola. Septimus escolhe o suicídio, incapaz de reunir as partes fragmentadas do outro de si mesmo; sua morte encena o colapso de uma subjetividade encapsulada em um pacto narcísico. É justamente essa impossibilidade de encontro com o outro que Byung-Chul Han (2017) denomina de “a agonia de Eros” — condição própria do sujeito de desempenho contemporâneo, para quem a alteridade torna-se inatingível e o eu, sufocante.

Clarissa, por outro lado, afirma a vida, mesmo atravessada pela melancolia de ser mulher em uma sociedade patriarcal. Sua decisão de descer as escadas e oferecer uma festa (um evento teatral) — apesar da angústia — é um gesto estético e ético de abertura à alteridade. Como nos ensina Han (2017, p. 11), o “inferno narcisista” impede o desejo pelo diferente, mergulhando o sujeito em um espelho de si mesmo. Clarissa, no entanto, escapa desse espelhamento claustrofóbico e reativa sua própria capacidade de encontro. Sua festa não é mero ritual teatral, mas performance de reconexão com o mundo e com o outro, prática intensiva de comunhão com a multiplicidade da vida. “Pois lá estava ela” (Woolf, 2012 [1925], p. 213): essa frase, que encerra o romance, não apenas marca sua presença física, mas consagra sua reaparição como sujeito capaz de habitar o devir — de se tornar outra com os outros.

Finalmente, como última imagem teatral, recorro à escrita tardia de Woolf. Antes de sua morte, em 1941, ela concebeu a ideia de um novo livro, algo que denominava *História Comum*. As anotações preparatórias, resultado de longas horas de estudo e reflexão, geraram dois ensaios: “Anon” e “O leitor” (Woolf, 2024 [1986]). Como aponta Brenda R. Silver (2024 [1986], p. 13), apesar do estado inacabado desses textos, é possível vislumbrar, ainda que fragmentariamente, o projeto intelectual que os movia.

Trata-se de uma tentativa de rastrear os rastros de homens e mulheres anônimos, sujeitos históricos apagados pelas grandes narrativas, e de recuperar a dimensão comunal do saber, em especial aquela que foi sendo desfeita com a ascensão do racionalismo moderno, da imprensa e do patriarcado letrado.

Esse projeto, contudo, não era apenas historiográfico. Era também estético e performativo/teatral. Ao sugerir que o impulso do canto poderia ter surgido de um caçador ao ouvir os pássaros, Woolf imagina um gesto ancestral de afiliação entre humano e natureza: “Será que a vontade de cantar ocorreu a um desses caçadores porque ele ouviu os pássaros cantarem [...]?” (Woolf, 2024 [1986], p. 25). A linguagem, nesse cenário, não nasce da lógica dita “humana”, mas da escuta comunal com o não-humano; não da razão-humana, mas da sensibilidade não-humana partilhada. Mais do que isso, Woolf associa o canto de *Anon* — figura alegórica daquele que canta sem assinatura, sem nome, sem capital simbólico, um “leitor comum” — ao gesto cômico e farsesco. Embora desprezado pelas elites letradas, o canto popular era, por vezes, tolerado pelas cortes: “Eles tinham necessidade de seu comentário, de sua bufonaria”, observa Woolf, destacando que *Anon* usava “seu privilégio de forasteiro para zombar do solene, e fazer comentários sobre o estabelecido” (Woolf, 2024 [1986], p. 27). Ou seja, mesmo às margens do poder, *Anon* exerce uma crítica contundente por meio do riso, do escárnio e da teatralidade popular.

Cinco anos após a montagem amadora de *Freshwater*, Woolf ainda reconhecia na comicidade, especialmente naquela de fundo farsesco, um espaço legítimo de subversão estética e política. *Anon*, tal como o coro dionisíaco ou os bobos de Shakespeare, inscreve-se na genealogia de um riso insurgente, coletivo e efêmero. Sua voz ressoava nos rituais pagãos, nas feiras e nas praças, até ser silenciada pela fixidez autoral da imprensa e pelas estruturas normativas da modernidade. Nesse sentido, compreender a farsa como um vestígio desse “anonimato” performático — ou como parte de uma tradição cênica anterior à própria ideia moderna de autoria — permite reinscrevê-la como forma de resistência à racionalidade binária do pensamento ocidental. Um pensamento que, como ironiza Woolf, “dá as costas ao presente. Ele não ouve *Anon* cantando à porta dos fundos; ele ignora os atores que representam seus toscos dramas na praça do mercado” (Woolf, 2024 [1986], p. 32).

Esse “teatro tosco”, na tradução de Tomaz Tadeu, com toda sua bufonaria, longe de representar uma estética menor, oferece pistas para uma poética intensiva que Woolf

reivindica como profundamente política: uma poética que valoriza o riso, a instabilidade, o deslocamento e a performatividade como estratégias de criação e crítica. Ao fim de sua trajetória, Woolf volta-se a esse *teatro outro* não como fuga, mas como forma radical de imaginação histórica, comunal e farsescamente feminista.

Considerações finais

No que tange à teatralidade farsesca de Woolf, culminando em *Freshwater*, Woolf não apenas desafia convenções literárias, como o faz em toda a sua obra, mas reinscreve o riso da farsa como uma força estética e epistemológica. Trata-se de um riso que desestabiliza ícones, subverte mitos e revela o ridículo das instituições patriarcais e das pompas da arte oficial. Ao colocar a farsa no centro — no sentido rizomático e intensivo proposto por Braidotti (2011), isto é, como um eixo múltiplo, descentralizado e dinâmico de experimentação — da sua escrita modernista, Woolf desloca os termos da recepção crítica que a cristalizaram sob a imagem da “escritora trágica”, marcada por leituras psicologizantes, patologizantes e, por vezes, misóginas (Mesquita; Santiago, 2024).

Em oposição a essa imagem, emerge uma Woolf inventiva e farsesca, que, ao rir das convenções vitorianas e modernistas, reinscreve e reencena a própria história da literatura moderna a partir de um gesto estético radical, subversivo, libertador e até mesmo *nonsense*. Reivindicar a farsa como elemento constitutivo do modernismo woolfiano é, portanto, também reivindicar novas formas de leitura e de criação literária, formas que desestabilizam dicotomias entre centro e margem, tragédia e comédia, canonização e dissidência.

Trata-se, ainda, de reconhecer que a experiência da leitura, em Woolf, muitas vezes opera segundo uma lógica farsesca: um deslocamento contínuo do olhar, um embaralhamento das formas e das identidades, um convite à desordem criadora. Nesse movimento, Woolf não apenas inventa um gênero singular, indisciplinado e híbrido (Braidotti, 2011), mas também nos convoca a imaginar coletivamente outras formas de existência, de linguagem e de imaginação, nas quais o riso não surge como subproduto da seriedade, mas como sua crítica contundente e transformadora, além de fazer doer a barriga de tanto rir.

Referências

- BENTLEY, E. **The psychology of farce**. In: CHEKHOV, A. *Let's get a divorce! and other plays*. New York: Anchor Books, 1958. p. vii-xx.
- BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018 [1900].
- BRAIDOTTI, R. **Nomadic Theory**: The Portable Rosi Braidotti. Nova York: Columbia University Press, 2011.
- DAVIS, J. M. **Farce**. New Brunswick; London: Transaction Publishers, 2003.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELL, M. **Virginia Woolf's Influential Forebears**: Julia Margaret Cameron, Anny Thackeray Ritchie and Julia Prinsep Stephen. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- GOLDMAN, J. **Modernism, 1910-1945, image to apocalypse**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.
- HAN, B. **Agonia do Eros**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- HUSSEY, M. **Mrs Dalloway**: biography of a novel. Manchester: Manchester University Press, 2025.
- MESQUITA, A. C.; SANTIAGO, V. Come and catch me if you can: Virginia Woolf para além das molduras da melancolia. In: SANTIAGO, V. et al. (orgs.). **Celebrando Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: A_TEIA, 2024. v. 1, p. 43-65.
- MOORE, L. **Images of War**: Animals in the Great War – Rare Photographs from Wartime Archives. South Yorkshire: Pen & Sword, 2017.
- PINHO, D. **Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf**. Curitiba: Appris, 2015.
- PINHO, D. Uma leitura recumbente de 'O valor do riso'. In: PINHO, D.; MONTEIRO, M. C. (orgs.). **Literaturas de Língua Inglesa**: leituras interdisciplinares. v. 5. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020. p. 35-48.
- PINHO, D. Freshwater enquanto presente – ou para rir com Virginia Woolf. In: WOOLF, V. **Freshwater: uma comédia**. São Paulo: Editora Nós, 2025. p. 183-194.
- PINHO, D. O fantasma de “Shakespeare” em Virginia Woolf. In: MEDEIROS, F.; LEÃO, L. C. (orgs.). **O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. p. 507-518.
- PUTZEL, S. D. Virginia Woolf and “the distance of the stage”. **Women's Studies: An Inter-disciplinary Journal**, v. 28, p. 435-470, 1999.

- PUTZEL, S. D. **Virginia Woolf and the theatre**. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2012.
- RUOTOLO, L. P. Editor's preface [1975] and notes [1976]. In: WOOLF, V. **Freshwater: a comedy**. Florida: Harcourt, 1976.
- SANTIAGO, V. Desvelando o humor de Virginia Woolf: *Freshwater* na cena brasileira. In: WOOLF, V. **Freshwater: uma comédia**. São Paulo: Editora Nós, 2025. p. 15–41.
- SANTIAGO, V. Entre a caneta e o palco: a dramatização da escrita político-feminista de Virginia Woolf. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 26, e20240993, 2024a.
- SANTIAGO, V. **Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf** – uma farsa modernista em tradução. 2022. 270 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- SANTIAGO, V.; PINHO, D. Virginia Woolf em outra cena modernista: por novas leituras de *Freshwater: a Comedy*. **Ilha do Desterro**, v. 76, n. 2, p. 403–422, 2023.
- SANTIAGO, V. Virginia Woolf, dramaturga? Uma introdução a *Freshwater: a Comedy*. In: CIANCONI, V. (org.). **Quando as literaturas se encontram: ensaios reunidos**. Rio de Janeiro: Luzerna, 2024b. v. 1, p. 726–739.
- SCHECHNER, R. **Performance Theory**. London; New York: Routledge, 2003.
- SMITH, L. **Modern British farce: a selective study of British farce from Pinero to the present day**. Basingstoke: The Macmillan Press, 1989.
- SHAKESPEARE, W. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de Bruna Beber. São Paulo: Ubu Editora, 2019 [1603]. E-book.
- SHAKESPEARE, W. **Cymbeline**. Ed. M. Butler. Cambridge: Cambridge University Press, 2005 [1611].
- SILVER, B. R. WOOLF, V. Introdução. In: WOOLF, V. **Anon: [era uma mulher...]**. Tradução de Tomaz Tadeu. Introdução de Brenda R. Silver. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024 [1979], p. 13-24.
- SILVER, B. R. **Virginia Woolf Icon**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- UBERSFELD, A. **Para ler o Teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1996].
- WHEARE, J. **Virginia Woolf: dramatic novelist**. London: Macmillan, 1989.
- WOOLF, V. **Água fresca: uma comédia de Virginia Woolf**. Direção de Sol Faganello. Tradução, adaptação e dramaturgismo de Victor Santiago. São Paulo: Sesc Ipiranga, 2025. Espetáculo teatral.

WOOLF, V. **Anon**: [era uma mulher...]. Tradução de Tomaz Tadeu. Introdução de Brenda R. Silver. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024.

WOOLF, V. **Between the Acts**. New York: Harcourt, 1969 [1941].

WOOLF, V. **Flush**: uma biografia. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 [1933].

WOOLF, V. **Freshwater**: uma comédia. Tradução de Victor Santiago. Prefácio de Ana Carolina Mesquita. Posfácio de Davi Pinho. São Paulo: Editora Nós, 2025 [1923/1935].

WOOLF, V. Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: ROSENBAUM, S. P. (org.). **A Bloomsbury Group Reader**. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993, p. 233-249.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012 [1925].

WOOLF, V. **Os diários de Virginia Woolf: 1919-1923**. v. 2. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2022.

WOOLF, V. **Orlando**: a biography. London: Penguin Classics, 1993 [1928].

WOOLF, V. **The Letters of Virginia Woolf: 1932-1935**. v. 5. Editado por Nigel Nicolson e Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

WOOLF, V. **To the Lighthouse**. London: Collector's Library, 2004 [1927].

WOOLF, V. **Um quarto todo seu**. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021 [1929b]. E-book.

WRIGHT, E. H. Bloomsbury at play. **Woolf Studies Annual**, v. 17, p. 77-107, 2011. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24906873>. Acesso em: 7 ago. 2021.

ZWERDLING, A. **Virginia Woolf and the real world**. California: The University of California Press, 1986.

Data de submissão: 30/05/2025

Data de aceite: 02/09/2025