LITERATURA E FILOSOFIA EM TRÂNSITO: OS ORLANDOS DE WOOLF E PRECIADO

Cíntia Maciel

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG)
E-mail: cintiapaulamaciel4@gmail.com

Nicole A. Marcello

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (UFMG)
E-mail: nmarcelo@ufmg.br

RESUMO

Este artigo discute as relações entre os discursos literário e filosófico por meio de uma análise das conexões entre Orlando: uma biografia, de Virginia Woolf e Orlando: minha biografia política, de Paul B. Preciado. Defende-se literatura e filosofia enquanto potencial inventivo, não restritos a uma reflexão abstrata e/ou linguística, mas atuante por desvios e contaminações influenciando no sensível partilhado. Para isso, parte-se de uma discussão acerca dos diferentes modos de se conceituar literário e filosófico e, na sequência, discute-se os modos como os objetos literários se aproximam de uma prática filosófica, borrando, portanto, fronteiras entre os discursos.

PALAVRAS-CHAVE

Biografia; Gêneros em deslocamento; Transgeneridade; Orlando; Virginia Woolf; Paul B. Preciado.

ABSTRACT

The following work discusses the relations between literary and philosophical discourse, by means of an analysis of the connections between Virginia Woolf's Orlando: A Biography and Paul B. Preciado's Orlando: my political biography. We develop our argument in favor of literature and philosophy in their inventive potentiality, not restrained by an abstract and/or linguistic reflection, but acting instead through detours and contaminations which influence the distributed sensible. Therefore, we depart from a discussion involving the various ways of conceptualizing literary and philosophical discourse towards a reflection on how literary objects approach a philosophical practice, thus smearing borders in-between discourses.

KEYWORDS

Biography; Genders in transit; Transgenderism; Orlando; Virginia Woolf; Paul B. Preciado.

[...] a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens.
(Roland Barthes)

LITERATURA E SEUS TRANSBORDAMENTOS

A literatura enquanto campo discursivo foi definida por diferentes perspectivas ao longo do tempo. Até meados do século XVIII, segundo o paradigma clássico, a ideia de literatura enquanto campo discursivo conforme hoje a entendemos não existia. O que havia eram as "belas letras", que consistiam no conjunto dos saberes das pessoas letradas (Rancière, 2016). Como percebe e aponta Foucault (2016), a "experiência moderna da literatura" teria tido início em fins do século XVIII, com a crise do racionalismo, do humanismo e da representação, e se institui e se valida a partir da própria impossibilidade, do eterno questionamento acerca do que a constitui. A partir desse momento, a escrita que hoje designamos como literária perde seu sentido clássico e passa a designar a própria atividade de escrever (Rancière, 2016), diferenciação esta que fica explícita na forma como Roland Barthes conceitua o que seja literatura em sua Aula: "não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever" (Barthes, 2013, p. 15).

Por outro lado, no século XIX, a literatura também será tomada segundo o paradigma da mimesis e entendida como uma forma de representação do real. Talvez seja possível portanto afirmar que é bastante recente a concepção que vincula o literário a formas de expressão estética com potencial não apenas de representar o real, mas sobretudo de distorcê-lo e problematizá-lo, criando novas formas de relação entre o dizível e o visível. Entendida sob uma perspectiva que não a limita a um paradigma representacional, a literatura seria então uma prática capaz de romper com as regras, hierarquias e organizações fixadas pelo real de modo a fazer com que as palavras e os sentidos circulem livremente, manifestando novas e outras formas de sensibilidade (Rancière, 2016).

Nesse sentido, refletindo com Jacques Derrida (2014), podemos afirmar que a literatura tem o poder de dizer tudo; pode tudo dizer. Esse potencial assume aqui ao menos dois sentidos: o literário seria capaz de dizer aquilo que nunca foi dito, criar o que ainda não foi experimentado e, num segundo sentido, também teria o poder de falar sobre tudo aquilo que está recalcado, apagado, esquecido em nossa cultura; trazer à cena o que foi socialmente interditado. Assim, a literatura traria consigo um potencial de desafiar ou suspender a lei, liberando-se em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. O literário

possui, então, uma certa liberdade transgressora a partir da qual é dada "licença ao escritor para dizer tudo o que queira ou tudo o que possa" (Derrida, 2014, p. 52).

Como Barthes (2013) afirma, a literatura é a forma discursiva que trapaceia com a linguagem, numa tentativa de escapar à sua condição de depositária, transmissora e executora do poder. A literatura teria, portanto, o potencial de garantir o conflito, de inserir desvios, de abrir a experiência a novos sentidos porque, ainda que articule ideias e imagens pedidas de empréstimo à realidade, ela não tem o objetivo de pintar ou de explicar o mundo a partir dessa realidade, rompendo assim com a ideia de representação. Inclusive, o literário muitas vezes perturba os limites da representação enquanto semelhança e dá a ver o traçado de um conjunto de relações que constituem o real enquanto instabilidade, enquanto devir, levando a um questionamento acerca da estabilidade dos discursos, das imagens e do pensamento.

Assim, os parâmetros realistas, lógicos e tradicionais da narrativa são perturbados pelo potencial inventivo da literatura. No plano de expressão, o escritor desorganiza os espaços estabelecidos da gramática e da sintaxe, criando novas formas de pensar. Nesse sentido, o literário, em sua capacidade de invenção, desorganiza a vida, uma certa forma de vida – e de escrita – e nos coloca diante de outras possibilidades de leitura e de relação com o real, questionando toda uma tradição literária vinculada às teorias miméticas aristotélicas que se fundamentam sobretudo nas unidades sujeito/espaço/tempo, deslocando e revirando do avesso tais categorias através da experimentação da linguagem ficcional e poética. De modo que, menos do que uma tentativa de definir o que é a literatura, atitude por vezes essencialista e limitadora, tentamos aqui mostrar o que consideramos como a principal forma de atuação do literário: seu potencial inventivo. Invenção de narrativas, mas também de formas de pensamento.

Na medida em que tem o potencial de inserir tais desvios nos discursos e nas imagens com os quais nosso pensamento se habituou, a literatura também abre espaço para a transgressão dos modelos de gênero (textuais, discursivos, sociais, temporais…) bem definidos e delimitados, expandindo cada vez mais suas próprias fronteiras para diferentes formas e campos. Contemporaneamente, vemos a literatura dialogar e se imiscuir com outras práticas artísticas, como as visuais e as performativas, por exemplo. No entanto, podemos pensar que esse potencial inventivo começa no trabalho feito na e pela linguagem, o que possibilita a criação de novas formas de narrar, criando uma liberdade a partir desse trabalho com a língua. A literatura, nesse sentido, se compromete – ou deveria se comprometer – com uma construção estética da linguagem. O escritor, mesmo quando se propõe a escrever sobre sua própria vida ou sobre acontecimentos históricos, guarda uma preocupação

com a forma expressiva. Como dizia Proust, o escritor inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. A literatura orientada, então, por um princípio de estetizar o real arrastaria a língua para fora de seus lugares comuns, levando-a a divergir de si mesma.

Como afirma Deleuze em A literatura e a vida, "a literatura traça uma espécie de língua estrangeira, um devir-outro na língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que arrasta uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante" (Deleuze, 2011, p. 12), o que nos lembra que qualquer língua é feita de múltiplas línguas, de diversos modos de uso. Sendo sempre contaminada por aquilo que ela não é, a literatura acaba então por colocar em cena essa contaminação, não se resumindo a um discurso autorreferencial, como tantas vezes é/foi entendida. Contudo, o literário ao mesmo tempo não possui uma autoidentificação absoluta com seu próprio discurso e também não se identifica inteiramente a outros discursos, colocando em cena sempre uma abertura e uma relação com as "outridades". Assim, a literatura pode também dar vez a novas formas de pensamento, isto é, novas formas de relação com o mundo e suas alteridades.

Essas movimentações do literário permitem pensar que a literatura é sempre uma singularidade que opera por referências parciais e mediadas com o real. Não se consegue chegar, pois, a uma "essência" da literatura, sendo preciso descolar a pergunta "o que é?" para "como isso funciona/opera?". Como a literatura pode também produzir pensamento? Por imagens? Pelos desvios que faz na língua? Pelas práticas que realiza na língua?

O ORLANDO DE WOOLF: O LITERÁRIO INVADIDO PELA FILOSOFIA

Em Orlando: uma biografia, de Virginia Woolf, podemos ver como se apresentam diferentes possibilidades de distorção e hibridismo do literário. Em primeiro lugar, por sua escolha formal. No subtítulo da obra, Orlando se define como uma biografia. Porém, os modos de narrar e os assuntos escolhidos para discussão a todo tempo aproximam e distanciam essa narrativa das características mais usuais para este gênero. Pois, se por um lado nos deparamos com a presença de um narrador-biógrafo – que relata com minúcia os acontecimentos – e com a inserção de fotos do personagem em momentos cruciais de sua vida, por outro nos vemos diante de um biografado explicitamente fictício e desse narrador a todo tempo rompendo com a estrutura do que conhecemos sob a rubrica 'contar uma história de vida'. E, além disso, o narrador aponta para essa ruptura, numa espécie de 'quebra da quarta parede', em que admite estar adentrando assuntos ou formas de relatar que destoam do esperado para uma biografia. Assim, não são poucas as vezes em que o narrador-biógrafo de Orlando se desculpa com o leitor e se censura, apontando os momentos

em que opera desvios ao relato biográfico "oficial" e denuncia que as reflexões, sentimentos ou perspectivas de uma subjetividade interior e íntima do personagem ali expostos não seriam apropriados para a forma/subgênero biografia.

Em termos crítico-analíticos, poderíamos então considerar que Woolf se arvora no estilo biográfico para a composição de Orlando, ao mesmo tempo em que joga com a forma-romance, mais especificamente com uma variante ou subgênero dessa forma: o romance de formação. Nesse sentido, poderíamos pensar então essa narrativa híbrida – que não se pretende binária, no sentido de ser uma coisa ou outra, mas que é várias a um só tempo – como um 'romance de biograformação'. Em primeiro lugar, afirmamos Orlando como uma narrativa de biograformação por se constituir como uma escrita que narra a elaboração de uma vida, aqui compreendida em sentido amplo, e não apenas como um encadeamento linear/cronológico de fatos e acontecimentos que colocam o biografado em um lugar social específico.

No decorrer do romance, acompanhamos a trajetória de Orlando por cerca de 350 anos, com o personagem ainda criança na Inglaterra elizabetana até o período entre guerras do século XX, fluxo que evidencia uma grande distorção temporal. Por um lado, essa extensão cronológica não condizente com o possível para uma vida humana revela uma perspectiva não realista e até mesmo fantástica adotada pela obra, e que inclui a mudança de 'sexo' do personagem – que ao adormecer em meio a uma insurreição na colônia oriental que administrava, acorda transformado em mulher.[1] Mas, por outro lado, também seria possível pensar nessa construção do personagem como um dispositivo alegórico, em que a biografia de Orlando de certo modo também delineia a trajetória da Inglaterra enquanto império colonialista.

E, ainda, por outra perspectiva, articulamos a ideia de uma biograformação por conta da presença e da relação íntima que Orlando estabelece com a escrita ao longo de toda sua vida, a ponto de se poder afirmar que o romance de Woolf é também a história da relação de uma subjetividade com o mundo da escrita e da literatura, em suas mais diversas formas. Inicialmente, pela via da leitura:

> O gosto pelos livros foi precoce. Quando criança, ele às vezes era encontrado à meia-noite junto a uma página, lendo. Tiraram-lhe o candelabro, e ele criou

1 Aqui, tomamos a mudança de 'sexo' de Orlando como acontecimento fantástico devido ao estágio de desenvolvimento dos procedimentos médicos para mudança de gênero à época da escrita do romance (1928): as cirurgias de redesignação já eram possíveis, porém não amplamente disponíveis, e os tratamentos farmacológicos com hormônios sintéticos – responsáveis pela transição por hormonização – ainda não eram uma possibilidade. Sobre o assunto, ver: STRYKER, Susan. *Transgender History*. Berkeley: Seal Press, 2008.

> vaga-lumes para servir ao seu propósito. Tiraram-lhe os vaga-lumes, e ele quase pôs fogo na casa com uma brasa. Para resumir, [...] ele era um nobre afligido por um amor à literatura (Woolf, 2025, loc. 737 ss.).[2]

E posteriormente, a escrita:

> Uma vez que a doença da leitura toma conta do sistema, ela o enfraquece de tal forma que ele se torna presa fácil para aquela outra praga, que mora no tinteiro e se refestela na pena. O infeliz começa a escrever. [...] Felizmente, Orlando tinha uma constituição forte e a doença nunca o desmontou, como já aconteceu com muitos de seus pares. Mas ele foi profundamente tomado por ela, como poderemos ver. Depois de ler por cerca de uma hora Sir Thomas Browne, [...] ele atravessava o cômodo, tirava uma chave prateada do bolso, e abria as portas de um grande armário embutido que ficava num canto. Dentro dele, havia umas cinquenta gavetas de cedro [...]. Em cada gaveta, havia um documento de extensão considerável, todinho escrito por Orlando. A verdade é que ele fora acometido pela doença há muitos anos. Nunca um garoto tinha pedido por maçãs como Orlando pedia por papel; nem por doces como ele pedia por tinta (Woolf, 2025, loc. 768 ss.).

Mais adiante, Orlando acessa o mundo da literatura e do mercado editorial, por meio da convivência com um poeta já publicado à época, Nick Greene, que hospeda-se na propriedade de Orlando a pedido seu (desejoso de conhecer um poeta) e, assim que retorna a Londres, escreve e publica uma plaquete satirizando o nobre e a estada em sua companhia. Ao ter acesso à obra de Greene, Orlando se decepciona profundamente e assume uma postura misantropa: pede que um de seus empregados lhe arranje um casal de elkhounds, para procriar e lhe fazerem companhia pois: "com cerca de trinta anos, esse jovem nobre não tinha apenas experimentado tudo que a vida tinha a oferecer, mas também tinha visto a irrelevância de tudo aquilo. Amor e ambição, mulheres e poetas eram todos igualmente vazios. A literatura era uma farsa" (Woolf, 2025, loc. 983 ss.).

Por fim, Orlando retoma o contato com a escrita, quando – após se transferir para a Turquia como Embaixador Extraordinário de Constantinopla e passar por uma mudança de gênero –, agora uma mulher, vive em meio a um grupo cigano. A princípio, ela se adapta e vive feliz no acampamento, até o momento em que o convívio com a natureza volta a estimular seus pensamentos e reflexões, impulsionando um retorno à prática da escrita. Ela então utiliza tinta e pena improvisadas, e passa a escrever nas margens do único pedaço de papel que manteve consigo, justamente por ele conter o poema favorito de sua própria autoria: "O carvalho". A partir desse ponto, a relação de Orlando com a comunidade onde

2 Todos os trechos citados diretamente de *Orlando*, de Virginia Woolf, são uma tradução livre de Nicole A. Marcello.

vive se corrói, pois a disparidade de cosmovisão entre ela e aquele povo se torna evidente, suscitando nos integrantes daquela sociedade uma apreensão, ao perceberem que entre eles está uma estrangeira.

Ela comparava as colinas com as muralhas, com os peitos das pombas, com os flancos do gado. Ela comparava flores com lustres e os gramados com tapetes turcos puídos. Árvores eram anciãs ressequidas, e ovelhas eram pedras cinzas. Na verdade, tudo era algo mais.

> [...] Uma anciã fazendo uma cesta, um garoto esfolando uma ovelha, eles podiam estar cantarolando felizes na lida e então Orlando chegava no acampamento, se atirava ao lado do fogo e ficava vidrada nas chamas. Ela nem precisava olhar para eles, e ainda assim eles sentiam, eis aqui alguém que duvida (estamos fazendo aqui uma tradução livre e improvisada da língua cigana); eis aqui alguém que não faz algo para fazer; nem olha para olhar; eis aqui alguém que não acredita nem no curtume nem na cestaria; mas que vê (nesse momento eles olharam apreensivos pela tenda) algo mais (Woolf, 2025, loc. 1533 ss.).

Como se nota, a maquinaria do pensamento de Orlando — em que tudo é algo mais — não se refere apenas a um modo de dizer imaginativo, deslizante, metafórico, mas também envolve um mecanismo produtor de reflexão: ela é alguém que duvida e reflete sobre o que faz, o que vê, o que sente. Em seu modo de se colocar no mundo, vê-lo e interpretá-lo, Orlando parece portanto apontar para uma interação entre prática literária/poética e filosófica.

Ao longo do romance, são vários os momentos em que Woolf abre espaço na narração para elaborar reflexões que acabam por aproximar e imbricar os discursos da literatura e da filosofia, como no seguinte trecho, que tomamos licença para transcrever, mesmo sendo um pouco longo, pois nele o narrador não apenas trata da ideia do tempo de maneira aproximada à da filosofia, mas também descreve como o próprio personagem, Orlando, faz uso do pensamento de forma filosófica.

> [...] o Tempo, infelizmente, apesar de fazer animais e vegetais desabrocharem e fenecerem com pontualidade impressionante, não tem efeito assim tão simples sobre a mente humana. A mente humana também trabalha com igual estranheza sobre o corpo do tempo. Uma hora, uma vez instalada no estranho elemento do espírito humano, pode se estender em 50 a 100 vezes sua extensão no relógio. Por outro lado, uma hora pode estar muito bem representada no relógio da mente por um segundo. Essa extraordinária discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente é menos conhecida do que deveria e merece maiores investigações. Mas o biógrafo, cujos interesses são, como já dissemos, altamente restritos, deve se limitar a uma simples asserção: quando um homem chega aos 30 anos, como Orlando chegou, o tempo enquanto ele está pensando se torna desordenadamente longo, e quando ele está fazendo algo se torna desordenadamente

> curto. De modo que Orlando dava suas ordens e tratava dos negócios de seu vasto patrimônio num flash, mas assim que estava sozinho na colina debaixo do carvalho, os segundos se adensavam como se jamais fossem passar. Eles também preenchiam a si próprios com a mais estranha variedade de temas. Pois ele não só se via confrontado por problemas que encafifaram os mais sábios homens, tais como "O que é o amor?", "E a amizade?", "E a verdade?", mas chegava a pensar sobre eles diretamente [...] (Woolf, 2025, loc. 1.000 ss.).

A leitura deste trecho nos aponta formas pelas quais elaborações reflexivas podem adentrar a literatura, fazendo com que esta se aproxime de um modo de conceituação e reflexão que poderíamos chamar de filosófico. Ele também nos mostra como, além de se interpenetrarem, os gêneros discursivos não são categorias essenciais, absolutas e imutáveis, como se tivessem existido desde sempre no campo do pensamento de maneira estanque. Afinal, como apontou Michel Foucault, em A ordem do discurso (1999), os vários campos do saber se estabelecem a partir de critérios de classificação construídos histórica e socialmente, e são esses critérios que selecionam e validam esses discursos, regulando o que pode ser dito, quem pode dizê-lo e em quais circunstâncias. Assim, vemos como os gêneros e categorias do saber não são fixas, estratificadas, mas sim práticas discursivas em movimento, capazes de transformação, interpenetração e de empreender diferentes operações.

Essa mutabilidade – engendrada também pela invenção – está presente na filosofia ou, ao menos, em certa filosofia. Se levamos portanto em consideração esses aspectos da construção do conhecimento, podemos tomar o discurso filosófico não apenas como um campo que busca a descoberta da verdade — como parece ter sido o entendimento do que seria a filosofia ao menos até Nietzsche, quando havia no desenvolvimento do saber filosófico uma necessidade/desejo de controle e explicação do mundo/da realidade por meio de um suposto desvelamento —, mas como uma forma de interpretar tudo que percebemos e vivemos.

Essa outra ideia do que seja a filosofia está mais próxima do pensamento de Deleuze e Guattari (1992), que a veem como uma prática criadora, uma arte que forma, ao inventar e fabricar conceitos. Desse modo, a filosofia deixa de ser considerada como contemplação, reflexão ou comunicação e se torna uma caixa de ferramentas – repleta de conceitos –, capaz de atuar de forma singular e fragmentária (Deleuze; Guattari, 1992) na criação de novas possibilidades de pensamento, de análise e de atitude diante de questões reais que se apresentem. O filósofo então não mais descobre, ele formula/fabula. Importante pontuar que tal atuação se daria sempre no campo da singularidade, uma vez que toda criação é sempre singular e não almejaria mais uma universalidade explicadora e dominadora dos arranjos da realidade.

Por esse ponto de vista, a criação conceitual da filosofia é sempre provisória, porque os conceitos são "totalidades fragmentárias" (Deleuze; Guattari, 1992, p. 35). Isso significa dizer que os conceitos não são simples artefatos, de aplicação e uso universal, mas instrumentos do conhecimento compostos por uma multiplicidade de elementos, criados a partir de um problema específico. Os conceitos filosóficos, sob essa perspectiva teórica, não são, portanto, meramente discursivos e encadeadores de proposições, mas sim "centros de vibrações" (Deleuze; Guattari, 1992, p. 35), que conectam seus elementos com elementos de outros conceitos, criando uma geografia do pensamento.

Em outras palavras, mais livres, talvez seja possível dizer que nessa forma de filosofar, a proposta não seja ler o mundo e suas coisas e seres, mas sim identificar formas possíveis de escrevê-los, além de criar conceitos que possam estar presentes no mundo, o que traria para a filosofia uma potência não só reflexiva e estética, como política. Ou seja, os conceitos, uma vez elaborados, entalhados e colocados em um universo comum, são capazes não apenas de lançar formas de pensamento, mas de engendrar articulações junto a esse universo e, portanto, nele intervir. Se tomamos a ideia de política da literatura pela perspectiva de Jacques Rancière,[3] é possível aproximar o discurso filosófico do literário, visto que a filosofia, assim como a literatura, produz corpos escritos passíveis de agência na partilha do sensível.

E se Woolf incorpora ao texto de seu romance de 'biograformação' a estrutura da escrita filosófica, é possível afirmar que Paul B. Preciado usa da construção narrativa da literatura e do cinema – em vários aspectos, compartilhada – para fazer filosofia.

O ORLANDO DE PRECIADO: ESSE MONSTRO/LEGIÃO QUE VOS FALA

Estamos aqui nos referindo a Orlando: minha biografia política,[4] de 2023, dirigido pelo filósofo espanhol. No filme – esse 'monstro' que poderíamos denominar documentário-ficção-biografia[5] –, Preciado usa um artifício bastante paradoxal: afirma ser impossível escrever sua biografia, visto que ela já teria sido escrita, antes de seu nascimento, por Virgi-

3 "[...] "política da literatura" implica, logo, que a literatura intervém, enquanto literatura, nesta divisão dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do barulho. Ela intervém nessa relação entre as práticas, as formas de visibilidade os modos do dizer que divide o mundo ou os mundos compartilhados" (Rancière, 2016, p. 110).

4 ORLANDO – minha biografia política. Direção: Paul B. Preciado. França: Les Films du Poisson, 2023, 98'.

5 No site do "Festival Varilux de Cinema Francês 2023", o longa está categorizado como "documentário, ficção". Disponível em: <https://variluxcinefrances.com/2023/filmes/orlando-minha-biografia-politica/>. Acesso em: 28 out. 2025. Já no site de *streaming MUBI*, as palavras-chave são: "Drama, LGBTQ+, Vanguarda, Documentário". Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/orlando-my-political-biography>. Acesso em: 28 out. 2025.

nia Woolf. Ele então propõe a construção de uma biografia política como uma carta aberta a Woolf, em que esmiuça as razões pelas quais seu romance de 'biograformação' seria uma versão de sua história de vida.

No que diz respeito à literatura, essa atitude de Preciado parece nos indicar uma de suas características, de acordo com Rancière (2016): ser democrática. O crítico francês a sustenta enquanto tal, pois ela consiste em um regime de produção artística escrita que não predetermina o escritor ou o leitor, numa "radical democracia da letra da qual qualquer um pode apossar-se" (Rancière, 2016, p. 116). De modo bastante aproximado, vemos como o trabalho operado por Preciado toma para si o Orlando de Woolf e joga com essa faceta da literatura, ao trazer a história de vida do personagem Orlando para o contexto do século XXI, expondo assim como o texto literário é passível de atuação na partilha do sensível, mesmo quando deslocado no tempo, mais especificamente em 95 anos.

Pois, se no romance, de 1928, a mudança de 'sexo' de Orlando pode ser considerada um artifício fantástico, não podemos dizer o mesmo desse evento em 2023, com o estágio de desenvolvimento da medicina e da farmacologia. No que diz respeito às questões de gênero, temos as cirurgias de redesignação de sexo disponíveis e desenvolvidas, além dos protocolos de hormonização, em que as subjetividades podem fazer deslocamentos de gênero em seus corpos através do uso de hormônios sintéticos. Assim, uma vez transposto no tempo, o corpo literário construído por Woolf ganha novos contornos, ainda que as discussões estabelecidas pela autora permaneçam em diálogo com o contexto contemporâneo em que se situa o filme de Preciado, ambos problematizando o binarismo inerente à cosmovisão ocidental moderna – que influencia o campo das designações de gênero não só em âmbito sexual –, além de interrogar as disposições e papéis de gênero socialmente estabelecidos.

Isso porque, se observamos a história de ambos os personagens, é possível notar que tanto Orlando de Woolf quanto Orlando de Preciado são subjetividades que fizeram uma travessia, e, portanto, carregam em sua trajetória de vida a experiência de estar dos dois lados da fronteira binária delineada pelo socius. A essa altura, é importante também ressaltar que essa vivência privilegiada, por assim dizer, faz aflorar nos dois personagens uma perspectiva ampliada, responsável por gerar uma consciência crítica.

Orlando de Woolf passou trinta anos de sua vida como homem e de repente se vê em um corpo de mulher. No tempo inicial pós-mudança, passado entre ciganos da Turquia, Orlando muito "esporadicamente deu atenção a seu sexo", não só por se manter usando calças turcas, mas também porque, segundo ela, "as mulheres ciganas, exceto por um ou dois pontos específicos, diferem muito pouco dos homens ciganos" (Woolf, 2025, loc.

600). Mas, no momento em que precisa deixar de viver naquela comunidade e retornar à Inglaterra, tem início uma reflexão e análise crítica de sua condição, que persistirão ao longo do restante do romance, de forma mais ou menos acentuada. Orlando vai então estranhar e colocar em constante comparação os modos de vestir, de se comportar e as expectativas sociais para os homens e as mulheres de seu país e de seu tempo, além de observar como se transformam os olhares dos outros sobre si e o tratamento que eles lhe dispensam, como acontece no momento em que, na viagem de volta à Inglaterra, Orlando se surpreende com as atenções e cuidados do capitão para com ela:

> O jantar veio antes que ela pudesse chegar a uma conclusão [acerca de uma reflexão sobre usar vestidos pesados e não poder nadar se desejasse], e então o capitão em pessoa [...] deu a ela um fim, ao lhe servir uma fatia de carne enlatada.
> — Um pouco da gordura, senhora? — ele perguntou. — Deixe-me cortar para senhora uma fatiazinha bem fina, do tamanho do seu mindinho.
> Com essas palavras, um tremor delicioso percorreu todo seu corpo. Pássaros cantaram; torrentes dispararam. Lembrou-se da sensação de indescritível prazer que lhe invadiu quando viu Sasha pela primeira vez, centenas de anos atrás. À época ela avançou, ali ela recuou (Woolf, ANO, loc. 1.618 ss.).

No caso de Preciado, quem percebe e aponta a mudança do interesse e postura alheios é sua ex-companheira, Virginie Despentes:

> Hoje você é trans, e, quando estamos juntos na rua, o que me perturba não é que os homens demonstrem mais consideração, mas o fato de que as mulheres não se comportam mais da mesma maneira. Elas o adoram. Antes, as heterossexuais não sabiam o que pensar da sua feminilidade masculina – e não ficavam à vontade na sua frente. Hoje, simplesmente o adoram [...] gostam de você e transmitem isso como só as mulheres sabem fazer, com uma chuva de pequenas atenções gratuitas. Você diz que é estranho tornar-se homem conservando intacta a memória da opressão. E sempre diz também que exagero, que elas não lhe dão nenhuma atenção especial. O que me faz rir (Despentes apud Preciado, 2020, p. 11).

No entanto, quando é Preciado quem fala do assunto, vemos um outro contexto, em que o filósofo percebe o olhar do poder sobre si, em atrito, repressivo, em espaços de trânsito, territórios mais duramente marcados por esse poder, no que poderíamos nomear como um relato da "memória da opressão":

Uma pessoa apresenta-se diante de um portão de embarque num aeroporto, numa fronteira, na recepção de um hotel ou ainda numa agência de aluguel de automóveis. Mostra seu passaporte e a comissária, o vendedor, o recepcionista, o administrador ou o agente de alfândega olha o documento, olha o corpo que tem diante de si e diz: "Não é você!". Produz-se então uma falência sistêmica de todas as convenções legais e administrativas que

constroem ficções políticas vivas. [...] Essa poderia ser a cena onírica de um pesadelo ou o momento álgido de uma ficção patafísica. É, no entanto, um acontecimento habitual na vida cotidiana de uma pessoa trans à espera da mudança legal de sua identidade. Diante da exclamação:

> "Não é você!", tenho vontade às vezes de responder: "Claro que não sou eu! Pegue o seu passaporte e diga-me se aquele é você ou não. Aposto que não!". [...] Mas não dou uma de esperto. Sei que nessa cena meu papel é de escravo e não de senhor. Volto para o cercadinho do reconhecimento: as fronteiras do jogo da linguagem estão cheias de instituições de reclusão e castigo. Nego o que a desconstrução queer me ensinou e reafirmo o aparato de produção social de gênero: digo, apoiado por uma carta de minha advogada, que o sexo feminino me foi designado por engano ao nascer e que minha solicitação de reconhecimento da identidade masculina é objeto de trâmite no judiciário do Estado espanhol. Estou em transição. Estou na sala de espera entre dois sistemas de representação excludentes (Preciado, 2020, p. 220-221).

Deste ponto em diante, a crônica ora parcialmente transcrita, publicada em Um apartamento em Urano, abandona em definitivo a forma mais pessoal de relato e segue analisando a situação das pessoas trans, dos migrantes, enquanto desviantes da regulação do poder, mas, ao mesmo tempo, tendo de fazer sua travessia a partir de suas normas, em fricção constante com suas leis, predeterminações, exigências; ocupando um entre-lugar que é praticamente um limbo, quase um não-lugar, o vão entre dois extremos.

Em Orlando, sua biografia política, Preciado, como veremos mais adiante, radicaliza o abandono do 'eu' presente na crônica supracitada, radicalização esta que segue o procedimento adotado pelo filósofo para todo o filme: uma maquinação explosiva dos conceitos e das fronteiras entre os gêneros discursivos.

Em âmbito estético-formal, a biografia política de Preciado esgarça a um só tempo o formato do documentário e da ficção, desestabilizando portanto o próprio discurso cinematográfico e as formas de nomeá-lo. É como se a hibridez presente no documentário-ficção-biografia inserisse corpos estranhos no corpo do cinema, operando em sua própria linguagem uma rasura na ideia tradicional, fixa, constituída do cinema e, mais especificamente, no conceito do gênero documentário. A heterogeneidade do longa – no que diz respeito às temporalidades e aos corpos que o constituem – gera uma implosão das características centrais e tradicionais do que seria uma produção documental, gênero não-ficcional, cujo objetivo principal seria a investigação e documentação da realidade para fins educacionais ou manutenção de um registro histórico. Desse modo, o Orlando de Preciado implica um questionamento sobre a suposta pureza dos gêneros (sexuais, textuais, narrativos), uma vez que consegue investigar problemas da realidade, mas o faz lançando mão de recursos

da ficção narrativa. Somos colocados diante de uma experiência da contaminação, em que fica evidente a possibilidade de que talvez os gêneros operem desde sempre segundo um contágio, questão levantada por Derrida em *A lei do gênero* (2019).

Por meio de uma contaminação entre a ficção/literatura (o livro de Woolf), outra expressão estética e narrativa (o cinema) e o pensamento filosófico (os conceitos trabalhados por Preciado) o longa se constitui enquanto uma reflexão-prática sobre o próprio conceito do que seja uma biografia, além de uma articulação de um novo conceito de biografia, fazendo com que nos questionemos sobre o que é uma vida e sobre os modos possíveis de lhe dar lugar na linguagem. Tal conceito se distancia do que tradicionalmente entendemos por contar a história de uma existência, pois o foco não está em fazer um relato através de um encadeamento cronológico de eventos/fatos, que em geral percorre uma linha que vai do nascimento até a morte de um indivíduo, mas sim de colocar em evidência as experiências e processos subjetivos, a um só tempo singulares e partilhados.

Esse movimento diferenciado de narração biográfica é alcançado, em primeiro lugar, como já mencionamos, pela retirada do 'eu' de seu autor, que, paradoxalmente, reivindica a biografia como sua, conforme posto no subtítulo de seu Orlando. No filme, Preciado não coloca sua 'pessoa'. Há, é verdade, a presença de seu corpo em alguns momentos, ouvimos sua voz. Seu rosto surge poucas vezes, e ainda assim só identifica quem conhece suas feições, e isso prestando bastante atenção. Além disso, diferente do Orlando de Woolf, o longa não fornece dados e/ou materiais mais objetivos acerca da vida de Preciado, tais como local e data de nascimento, filiação, formação educacional, produção bibliográfica, relações pessoais e/ou afetivas, registros fotográficos e/ou fílmicos etc.

Ao escolher não contar exatamente sobre si e sobre os eventos pessoais de sua vida, Preciado joga com as fronteiras entre o individual e o coletivo construindo uma biografia em que os contornos do 'eu' e do 'outro' não se encontram mais tão profundamente demarcados e que a todo momento reafirma a perspectiva segundo a qual uma história individual não é jamais unicamente individual, mas sim coletiva. O relato se desenvolve a partir da experiência de travessia de gênero de Orlando em Woolf, que é interligada às vivências de transição de outras subjetividades, analisadas crítica e filosoficamente por Preciado. No plano discursivo e performativo, o filósofo e seus pares de travessia presentes no filme assumem então o lugar e a voz de Orlando, e, ao abrir seu relato, dizem: "Eu sou _____ e neste filme eu serei Orlando, de Virginia Woolf".

Esse movimento faz com que, ao assistir ao filme, sobreponham-se os questionamentos: as subjetividades presentes no filme relatam vivências delas próprias? Ou seriam atores trans encarnando personagens que falam de suas vivências como pessoas trans? Ou ainda

seriam atores trans contando sobre vivências de outras subjetividades trans?

Uma análise mais cuidadosa nos faz perceber que essas perguntas são falsos problemas, afinal, que importa saber se os relatos feitos são pessoais (e portanto, reais) ou ficcionais? São relatos das experiências de travessia e confronto com o binarismo de gênero que, justamente por se encontrarem 'desidentificadas', 'despossuídas' de uma subjetividade que possa dizer 'eu', 'meu', acabam por criar um comum partilhado e, por isso, político. Afinal, importam menos os detalhes de cada história individual, mas sim a condição em comum dessas subjetividades, pois, como coloca Preciado, "toda vida individual é uma história coletiva" (Orlando, 2023, 23'00"). Ao trabalhar portanto com esse "novo" conceito de biografia Preciado nos leva a um novo conceito de eu: subjetividade permeada pelo acontecimento enquanto experiência afetiva e não fato objetivo e individual. Subjetividade que partilha um espaço de vida em comum com outras subjetividades, corpos no mundo, com experiências de vida capazes de transformar não somente suas próprias existências, mas também o mundo à sua volta. Daí a potência política dessa biografia: o subjetivo/individual e o político/coletivo têm suas fronteiras borradas, de modo que a experiência subjetiva se entrelaça à experiência política e nos obriga a rever a estabilidade dos limites que supostamente separam uma da outra.

Esse embaralhamento de corpos e discursos – em que o que se diz talvez importe mais do que quem diz, e a marca no mundo deixada pelas subjetividades envolve muito mais as metamorfoses por que passam seus corpos do que seu envolvimento enquanto sujeito identitário no socius – corresponde ao que Preciado convencionou chamar de biografia política. No entanto, é curioso que, nesse processo de relato, a um só tempo singular e comum, o filósofo tenha incorporado ao seu título, de certo modo, a pessoalidade. Pois, diferente de Woolf, que escolhe um narrador-observador e define seu romance como uma biografia, Preciado caminha no sentido inverso, e chama o Orlando que constrói não de uma, mas de minha biografia política.

Em nossa via de análise, acreditamos que o que Preciado expõe com o uso do pronome possessivo, ainda que sutilmente, é a criação analítico-conceitual, e portanto filosófica, construída por ele por todo o longa. Pois, não podemos nos esquecer de que, se muitas subjetividades (Preciado incluso) fazem o relato de sua experiência de transição e se colocam como "Orlando, de Virginia Woolf", as reflexões feitas e os conceitos utilizados para lê-los é maquinação do pensamento de Paul B. Preciado, orientado pelo seu olhar.

Logo no início de Orlando, a voz de Preciado afirma que "a primeira metamorfose revolucionária é a poesia: a possibilidade de mudar o nome de todas as coisas, aí incluído os nomes próprios" (Orlando, 2023, 23'48"-24'05"). Nesse trecho, Preciado faz uma referên-

cia direta à obra de Woolf e afirma que o seu livro é sobre a metamorfose da subjetividade, e não apenas sobre a mudança de 'sexo'. Ao colocar a poesia como uma forma de revolução, Preciado se refere à atividade de escrita praticada por Orlando, o personagem de Woolf, e já citada aqui. Como foi visto, a relação de Orlando com a escrita é constitutiva e é por meio dela que o personagem reflete sobre sua realidade, mas também cria percepções e leituras das experiências que atravessa em sua vida. Aqui talvez resida a maior intimidade entre Orlando e Preciado: ambos são subjetividades que escrevem e se escrevem. No Orlando de Preciado, percebemos, assim como foi visto na crônica acima mencionada, uma inclinação de análise a partir das experiências das subjetividades em choque com o poder, que tem seus sistemas, seus modos de afecção, que, por sua vez, serão interpretados e dissecados por Preciado.

Há sobretudo um questionamento sobre a implicação do poder na formação das subjetividades. As narrativas dos vários "Orlandos" mostram como o jogo da linguagem que constrói a inteligibilidade social e o poder se impõe sobre as subjetividades, constituindo-as como sujeitos estáveis que não deveriam se diferenciar daquilo que lhes foi imposto pelo corpo social. Em outras palavras, essas narrativas evidenciam como as construções sociais que pré-determinam formas e normas de vida se baseiam nos discursos construídos e repetidos até serem tomados como verdades essenciais. Mostram, por fim, que os discursos sobre o que seriam e o que definiriam os gêneros – não somente os sexuais – são formados por ficções políticas naturalizadas pela repetição e violência. Construímos coletivamente determinadas ficções compartilhadas que afetam as subjetividades e os corpos, os quais "são tecidos discursivos, misturas de ficção e de carne" (Orlando, 2023, 1h28'). Assim, o que parece estar em jogo no conceito de ficções políticas é o fato de que os discursos e dispositivos de linguagem do poder são conceitos engendrados, e não essenciais.

As noções de gênero, sexo, sexualidade – apresentadas e revistas no longa –, mas também as demais formações discursivas que essencializam diferentes formas de vida, atribuindo a elas determinados códigos de conduta, são apresentadas como construções narrativas controladas por regimes políticos e tecnológicos, em vez de serem realidades naturais ou biológicas fixas. A forma pela qual entendemos os gêneros – e aqui não se trata mais somente dos gêneros sexuais – são resultado de uma série de técnicas e tecnologias sociais que constroem uma "narrativa" a partir da qual se poderia controlar os corpos e as subjetividades. É assim que Preciado faz filosofia: dissecando uma construção discursiva do poder.

Por meio do potencial revolucionário da linguagem/poesia seria possível atuar também nas ficções políticas. Se, como proposto nesse conceito, os discursos do socius se constituem por ficções que se tornaram naturalizadas até serem tomadas como verdades imutáveis, e se

o poder opera também com base nesses discursos, os modos de nomeação dos seres, coisas e relações carregariam consigo um potencial de gerar microrrevoluções que alterariam em diferentes níveis aquilo que está bem estabelecido pelos modos de atuação do poder.

A questão da nomeação parece fundamental nesse ínterim: ela perpassa as reflexões de Orlando no romance, as criações conceituais de Preciado em seu filme e as invenções que podem ser feitas, seja no campo da literatura, seja na filosofia. A linguagem em seu potencial criativo permite que as subjetividades atuem na partilha do sensível, desestabilizando, questionando, transformando as ficções políticas que se impõem sobre os corpos na tentativa de limitá-los e fixá-los a determinadas formas e funções socialmente pré-estabelecidas.

Preciado lança mão dos conceitos que fabrica e então analisa as imposições feitas às subjetividades pelo sistema colonial a partir deles, tomando, assim, os conceitos e as pessoas como "objetos interventores". A rasura feita nesses discursos abre espaço para a criação de novas formas de ser e estar no mundo, de modo que sua atividade se aproxima daquela prática filosófica criadora que não apenas reflete sobre um determinado problema conceitual, mas que cria formas de pensar e de intervir numa encruzilhada de problemas.

Antes de terminar, porém, é preciso lembrar que, como aponta Preciado, a vida "consiste na metamorfose de si. Se deixar transformar pelo tempo. Não passar de uma coisa a outra, mas a outras" (Orlando, 2023, 1h28'22"). Assim, viver é se fazer enquanto um corpo outro, corpo este que está no mundo. Por essa perspectiva, talvez seja possível afirmar que ser uma subjetividade política é, portanto, ser um corpo que integra a partilha do sensível e que, ao se transformar, marca a si mesmo e ao discurso histórico e social. Como a literatura e os livros – corpos escritos rolando pelo mundo –, nossos corpos também são matéria estética, onde podemos escrever e inventar uma linguagem que, invariavelmente, afeta o mundo. Pois – e aqui terminamos com uma das últimas cenas de Orlando, em que uma equipe médica opera um exemplar de Orlando, de Woolf. Nesse momento, Preciado nos diz: "Não operamos nunca corpos individuais, operamos a história política. É o regime da diferença sexual que deve ser operado, e há realmente muitos discursos históricos sobre os quais devemos intervir" (Orlando, 2023, 1h31'00").

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica.* Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora

34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida.* Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. *A lei do gênero.* Tradução de Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. TEL, Irati, v. 10, n. 2, p. 250-281, jul./dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/2177-6644.20190028>. Acesso em: 30 out. 2025.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Linguagem e literatura*. In: A grande estrangeira: sobre literatura. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ORLANDO: *minha biografia política*. Direção: Paul B. Preciado. França: Les Films du Poisson, 2023, 98'.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia.* Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Zahar, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. Hipóteses: Politique de la Littérature. Tradução de Fernanda Ferreira dos Santos. Criação & Crítica, n. 16, p. 108-127, jun. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i16p108-127>. Acesso em: 30 out. 2025.

STRYKER, Susan. Transgender History. Berkeley: Seal Press, 2008.

WOOLF, Virginia. *Orlando: A Biography.* [s/l.]: Standard Ebooks, 2025 (E-book).