

“O mundo contemporâneo está cheio de Orlandos”: Virginia Woolf e Paul B. Preciado entre gêneros¹

“The contemporary world is full of Orlandos”: Virginia Woolf and Paul B. Preciado between genres and genders

Davi Pinho

RESUMO: Este ensaio se volta à leitura que Paul B. Preciado empreende da obra de Virginia Woolf entre a crônica “Orlando on the road”, de 2015, e o filme *Orlando, Minha Biografia Política*, de 2023, com especial interesse em traçar as formas pelas quais Preciado atualiza aquilo que entendo como uma metodologia de *outsideness* em Virginia Woolf: sua maneira de pensar a identidade como ponto de partida, não de chegada. Assim, examinando diferentes momentos das carreiras de Woolf e Preciado, e seguindo na esteira de Rosi Braidotti, este ensaio argumenta que a intensificação do gênero (enquanto forma, *genre*) permite a morte do gênero (*gender*) enquanto taxonomia humana.

Palavras-chave: Gênero. Sexualidade. *Outsider*. *Orlando: uma biografia*. *Orlando, minha biografia política*.

ABSTRACT: This essay turns to Paul B. Preciado’s engagement with Virginia Woolf’s oeuvre between his chronicle “Orlando on the Road”, written in 2015, and his film *Orlando, My Political Biography*, released in 2023, with a special interest in tracing how Preciado updates what I understand as Virginia Woolf’s methodology of *outsideness*: her way of thinking about identity as a point of departure, not of arrival. Thus, surveying different moments of Woolf’s and Preciado’s careers, and following Rosi Braidotti’s cues, this essay argues that intensifying genre allows for the death of gender as human taxonomy.

Keywords: Gender. Sexuality. *Outsider*. *Orlando: A Biography*. *Orlando, My Political Biography*.

Em *Um apartamento em Urano*, Paul B. Preciado nos oferece o que chama de suas crônicas da travessia. O que o pensador, curador, transativista e cineasta espanhol narra nestes textos, originalmente escritos para o *Liberátion* e para outros veículos de comunicação, é o quadro de reconhecimento pelo qual seu corpo passaria à medida que ele transitasse do gênero que lhe foi atribuído no nascimento para esta nova existência como um homem trans não binário — as crônicas, poderíamos dizer, de uma prática de nomeação que ele assumiu corporal, subjetiva e legalmente quando decidiu adotar o

¹Antes de ter traduzido e ampliado este ensaio para apresentá-lo no II Encontro de Literatura de Autoria Feminina da UFJF, conforme aparece aqui, apresentei pela primeira vez este texto na 33rd International Conference on Virginia Woolf: Woolf, Modernity, Technology (Fresno, EUA), em um painel com Elisa Kay Spark, Marcela Filizola e Maria Aparecida de Oliveira. A partir de nossos *papers*, Marcela Filizola e eu publicamos um ensaio-conversa sob o título “Entre Virginia Woolf e Paul B. Preciado, em busca de uma ‘comunidade Orlando’” no livro *Literaturas de Língua Inglesa: Leituras Interdisciplinas*, vol. IX (Campinas: Pontes, 2024, p. 27-48).

nome Paul antes de Beatriz. Existem vários “companheiros de viagem” que Paul B. identifica em sua jornada para Urano, escritores cujas obras o ajudaram a imaginar uma vida para além do sistema binário que insistia em enquadrá-lo como homem ou mulher. É nesse coletivo de dissidentes e contratécnicos de gênero que encontramos Virginia Woolf. Se nos voltarmos apenas para a crônica “Orlando *on the road*”, escrita em Buenos Aires e datada de 10 de julho de 2015, o lugar de Woolf nessa rede mapeada em *Um apartamento em Urano* parece ser marcado pelo que Preciado chamou de patriarcado heterocolonial: “(eu a adoro, embora às vezes seja homofóbica e outras vezes classista, em certas ocasiões pedante e sempre impertinente)”, nos diz Preciado entre parênteses antes de concluir que “Virginia Woolf é um lar inóspito” (2019, p. 165).

Há uma transição entre essa crônica de 2015 e o novo filme de Preciado, *Orlando, Minha Biografia Política*, lançado em 2023. Em muitas das entrevistas que concedeu durante a divulgação do filme, Preciado descreveu a experiência cinematográfica como uma carta para Virginia Woolf, e a carta é justamente a estrutura de endereçamento de seu filme. Reivindicando corajosamente Woolf como “uma escritora não binária”², como diz para o jornal espanhol *El Salto* em 30/09/2023, seu filme transforma *Orlando: uma biografia*, publicado por Woolf em 1928, em um vetor de formação de um coletivo para quem a revolução está enraizada na possibilidade poética de renomear experiências e cujo modo de ativismo político decorre da disposição radical de amar as idiossincrasias do nosso mundo. Preciado lê o gesto ficcional-biográfico de Woolf como indicador de uma poética corporal, uma poética que, enquanto tal, não precisa de linguagens médicas e taxonômicas para se justificar, mas que é antes um meio e um fim em si mesma. Com o filme, Preciado quer comunicar, como diz para o *SER Podcast* de 13/10/2023, que Orlando “está viva, transformando o mundo”. A transição entre essas duas Virgínicas lidas por Preciado, da crônica para o filme, é feita por meio de uma leitura mais atenta — ou por uma dupla leitura — dos gestos do romance: agora, Preciado nos convida a ler *Orlando* como a expressão pioneira de uma poeta de gênero que descarta tecnologias heteropatriarcais.

Da publicação de *Manifesto Contrassexual* a *Eu sou o monstro que vos fala*, Preciado tem nos convidado a considerar o regime da diferença sexual como produzido historicamente e, portanto, sujeito a mudanças paradigmáticas. Até a Primeira

²Quando não indicadas nas **Referências**, as traduções são de minha responsabilidade.

Modernidade, o paradigma epistemológico era o do sexo único (sendo o homem o único corpo perfeito), enquanto a “falta” das mulheres era justificada como “falta de calor”, figurando então nesta primeira ficção médico-política como uma versão imperfeita do corpo do homem. Se o regime binário epistêmico é uma contra-ficção moderna para esse paradigma anterior, Preciado argumenta que isso não significa, em nenhum sentido, mais espaço para os chamados corpos femininos ou racializados ou sexualmente desviantes: o regime da diferença sexual é em si o motor que produz e legitima o patriarcado heterocolonial como paradigma epistemológico da modernidade, cujas tecnologias simbólicas serão a base para que os corpos sejam incluídos ou excluídos de uma ideia de humanidade (Preciado, 2021, p. 307).

Dirigindo-se corajosamente a 3.500 psicanalistas durante a jornada de estudos de 2019 da *École de la Cause Freudienne*, Preciado nos dá um vislumbre de como sua leitura de Woolf já havia transicionado: “Eu sou um Orlando cuja escrita se tornou química” (2021, p. 300), afirma no texto publicado, que contém muitos fragmentos que ressurgem em seu filme. A estrutura de endereçamento de *Eu sou o monstro que vos fala* é uma carta e a posição que Preciado adota é a de um *outsider* que passa com frequência pelos textos e pelos consultórios dos psicanalistas, falando assim simultaneamente de dentro e de fora dos quadros de reconhecimento estabelecidos por discursos heteropatriarcais. Como Peter, o Vermelho, macaco de Kafka em *Um relatório para uma academia*, Preciado adota os signos que permitirão a fala (enquanto homem trans e intelectual), ao mesmo tempo em que se esforça para esvaziar, dos seus substratos binários (humano/animal, homem/mulher), esses lugares que permitem a enunciação, mesmo quando, inevitavelmente, esses substratos continuam a estruturar esses mesmos signos. “Minha vida *fora* do regime da diferença sexual é mais bela do que qualquer coisa que vocês poderiam ter me prometido como recompensa por consentimento à norma”, diz ele (Preciado, 2021, p. 295, minha ênfase). Esse *fora* que está posto em qualquer captura é o lugar da revolução, Preciado nos diz. Ao escrever o prefácio da tradução para o inglês de 2018 de *Manifesto Contrassexual*, Preciado chama o livro de um dildo, “uma tecnologia de modificação assistida do corpo sexual” (2018, p. 2) — pois um livro não precisa apenas descrever a sexualidade, mas pode, em vez disso, criá-la, roubando da matriz heterossexual para capturar aquilo que já existe além dos limites da norma. Se o dildo precede o pênis no pensamento de Preciado — o que significa dizer que, em sua

leitura derridiana, o dildo é suplementar, criando aquilo que “supostamente deve completar” (2018, p. 22) —, ele então quer que sua escrita seja dildônica, a ferramenta de uma revolução tecnológica, dildotectônica, que pressupõe uma ordem protética fora da maquinaria existente dos binários de gênero, e que brinca com a captura que o maquinário de gênero faz dela.

Com esse percurso em mente, o filme de Preciado nos oferece não apenas uma leitura poética de *Orlando*, mas também uma compreensão crítica da escrita de Woolf como dildônica, ou seja, como lugar de formação política para quem continua a experimentar com tecnologias de modificação da palavra e da vida. Em uma das cenas mais interessantes de seu filme, Preciado leva o romance de Woolf para a mesa de operação. Se gênero nada mais é do que um amalgama de ficções partilhadas; se, historicamente, a mesa de operação significou um reforço binário da “continuidade entre anatomia e gênero” (2023, 1:31); e se, à época de Woolf, essas cirurgias e outras experimentações sintéticas com hormônios já estavam acontecendo nos EUA e na Europa — como diz Preciado em *voice over* enquanto os médicos, usando o colar elisabetano que indica a identidade não binária de Orlando no filme, começam a operar no romance (2023, 1:30-1:36) —, é interessante que o próprio romance opere de maneira diferente, nos dando o corpo antes como um “artefato discursivo, [um] conjunto de ficção e carne” (2023, 1:32:17). O que a escrita de Woolf faz, nessa leitura fílmica, é justamente uma operação e uma intervenção por meio de cortes na ficção política de seu tempo. A cena mostra esses médicos vestidos de Orlando preparando o livro para transfusão de sangue e depois extraíndo cuidadosamente uma frase do romance: *violence was all* — a violência era tudo. Na leitura de Preciado, embora Woolf esconda aquelas que seriam as “verdadeiras Orlandos” ao se voltar para Vita e seus ancestrais, sua técnica permite essas extrações e implantes contemporâneos, esses novos recortes e novas colagens modernistas. E é exatamente isso que esses médicos fazem: eles costuram, no romance, as vidas, contemporâneas de Woolf e além, que permaneceram em um *fora* não capturado pela narrativa.

Essa cena se passa nos momentos finais do filme, após diversas/os/es *players* terem representado Orlando, todes aqui como protagonistas de uma biografia compartilhada. Preciado chama seu elenco de “comunidade-Orlando”, o que em si revela como, na reescrita de Preciado, tanto a personagem quanto sua autora são tomadas

como sinais de um coletivo para além de suas vidas (tanto a de carne e osso quanto a de papel). Em suas entradas em cena, cada *performer* olha para a câmera para dar seus nomes e dizer “neste filme interpretarei Orlando, de Virginia Woolf”, um gesto épico de alienação brechtiana que cria alguma continuidade entre essas singularidades, entre cada ator e cada atriz que se apresenta como mais um *player* do mesmo papel. Como e enquanto Orlando, atuam, então, dentro e fora do regime patriarcal-colonial, em uma relação de continuidade e descontinuidade com a personagem woolfiana.

A cena da operação ocorre depois que Emma, uma das protagonistas da comunidade-Orlando do filme, diz para a câmera, como se em um acerto de contas, que nos últimos 400 anos, após o expansionismo e a colonização europeia, o extermínio dos primeiros povos, a chegada do capitalismo, a ascensão da produção industrial, a destruição de uma ideia indígena de natureza, a invenção da heterossexualidade normativa e da família nuclear, e a invenção da transexualidade e da intersexualidade no final do século XIX como forma de excluir alguns do mundo humano, finalmente uma nova geração trans se organiza em comunidades que suspendem os mandatos de “Deus”, da “lei”, e do “gênero” (2023, 1:26:09-1:29:45). Justamente por assim fazer, essa comunidade se encontra, com frequência, em um limbo político, tendo que passar pelo sistema jurídico para que a sua existência seja reconhecida precisamente por este operador do discurso político que tem se esforçado para apagá-la.

O tribunal é curiosamente apresentado numa construção paralela à árvore de carvalho do romance de Woolf, the “Oak Tree”, que é também o título do poema de Orlando no romance woolfiano, uma vez que, antes de ouvirmos a história de Emma dentro da sala do tribunal, a narração de Preciado em *voice over* nos diz: “não é em uma árvore de carvalho que Orlando procurou consolo. Elu foi às mais altas autoridades da República demandar reconhecimento” (2023, 1:24:55). Essa transformação poética de Preciado é particularmente instigante: afinal, não será o poema de Orlando a sua forma de voltar e subverter, em um só gesto, a tradição? Ao final do romance de 1928, o seu poema não é simplesmente uma celebração da paisagem inglesa, daquela árvore solitária no alto de uma colina, com ponto de vista privilegiado, mas a celebração de uma vida que se construiu para além daquele terreno e que se encontra ao menos parcialmente *fora* dele, enquanto uma mulher, quando o presente bate sua hora final. Escrever “The Oak Tree”, para a Orlando de Virginia Woolf, significa costurar seus muitos

eus — os muitos *eus* que a constituem quando ela se encontra novamente perto da árvore real. O poema é, simultaneamente, obra de uma mulher que escreveu com flores enquanto levava uma vida nômade entre os povos “ciganos”; do menino que deixou de golpear a cabeça decepada de um mouro para observar e se tornar, indiretamente, o mouro shakespeariano Otelo; do rapaz que amou uma rainha mas que se casou com uma estrangeira; da mulher que se travestia para amar outras mulheres e que acabou se casando com um homem de gênero também fluido, com quem teria um filho.

O tribunal de Preciado é então um poema, um sítio poético, um espaço de transformação estética e política, como também é “The Oak Tree” em *Orlando* de Woolf. Não por acaso, o filme termina ali, no tribunal *queer* sonhado por Preciado, em um ato de transformação poética performado por Virginie Despantes, que preside a corte. É nesse tribunal que ouvimos a história de Emma-Orlando. E é nesse tribunal que o filme termina com a batida de um presente futuro — o filme termina na quarta-feira, dia 11 de Outubro de 2028, 100 anos após a batida que fecha o romance de Woolf, “a décima segunda batida da meia-noite, quinta-feira, o décimo-primeiro dia de outubro, mil novecentos e vinte e oito” (Woolf, 1928, p. 300). Virginia Despantes, enquanto a juíza-Orlando, diz nessa final, que depois “do colapso do regime patriarcal colonial”, e “pelo poder que [lhe] foi conferido por Virginia Woolf e pela literatura” ela pode “declarar a abolição da atribuição da diferença sexual no nascimento e seu registro legal e administrativo”, concedendo à comunidade-Orlando, ela mesma incluída nesse gesto, “cidadania planetária, não binária” (2023, 1:38:17).

No início da sua carreira, com a publicação do seu *Manifesto Contrassexual*, Preciado concluiu que “a poesia é a única política”, pois pode criar o que está fora do binário como uma resposta contrassexualista aos chamados realistas. Em sua biografia política enquanto experiência cinematográfica, a poesia (encontro de Orlando com outros *eus* desde sempre) é a primeira de quatro metamorfoses da personagem, quatro platôs que marcam os trânsitos da personagem. As outras são o amor (encontro com Sasha), a “*créolisation*” (encontro fora do centro imperial de poder, quando em Constantinopla), e a mudança de sexo (que acontece justamente fora da Inglaterra, em um momento de revolução política que leva Orlando, agora mulher, a viver com os “ciganos”). A cena contrassexual final de arbitragem pacífica no seu filme celebra a literatura, a literatura de Woolf, como um exterior que está sempre à espera de uma

captura por dentro nessas metamorfoses — o exterior a partir do qual, entre os gêneros reconhecidos pelas taxonomias modernas, se tem forjado as contratecnologias de gênero que Preciado investiga.

A estrutura de endereçamento de seu filme — a carta — confunde singularidade e coletividade (o *eu* que escreve a carta não é apenas o *eu* de Preciado, mas o *eu* de seus diversos atores), produzindo uma poética lúdica, um devir-outro que acha na alteridade a sua festa. Poderíamos dizer que Woolf também, antes e depois de *Orlando: A Biography*, instou poetas a remodelar as ficções de gênero, entendendo que essas ficções precisam ser reescritas olhando para fora, como faz a narradora de Woolf nas cenas de abertura do último capítulo de *Um quarto só seu*, de 1929, quando vê pela janela o homem e a mulher que dividem o mesmo táxi; ou como faria a missivista ficcional de Woolf quando instou a *Outsiders' Society* a trabalhar em cooperação com outras sociedades em *Três Guinéus*; ou como, enquanto professora palestrante, Virginia Woolf faria quando expandiu o elemento que faz elo na palavra “outsider” para incluir não apenas as irmãs e filhas de homens instruídos, mas todos os homens e mulheres da classe trabalhadora em seu discurso à Associação Educacional dos Trabalhadores em 1940, publicado como o ensaio “A Torre Inclinada”. O “sentimento da outsider”, que Woolf descreve como seu amigo desde a infância em *Um Esboço do Passado* — ou “sentimento do marginal”, na tradução de Ana Carolina Mesquita (2020, p. 148) —, torna-se uma verdadeira metodologia, uma forma de compreender e escrever a identidade não como um destino ou um ponto de chegada, mas como um ponto de partida que sempre se redestina, uma plataforma a partir da qual se quer voar em outras direções³. Em “Ficção Moderna”, ao descrever as tentativas fracassadas de seus contemporâneos na busca por encontrar uma nova forma de capturar essa redestinação da realidade, Woolf diz que o problema talvez seja o método (ou o método de Joyce, para ser mais preciso), que acaba sempre centrado em “um eu que nunca abraça ou cria o que está fora de si e além” (Woolf, 1925, p. 162). Seria este, então — abraçar e criar o que está fora de si e além, redestinando o eu —, um possível imperativo ético-poético para Woolf?

³Para a investigação de uma metodologia de *outsideness* que venho empreendendo, ver: PINHO, Davi. Sobre a possibilidade do Outside: a “coisa em si” de *A Room of One's Own* a “A Sketch of the Past”. In: JORDÃO, Adriana; MEDEIROS, Fernanda (Orgs). **Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares**, v. VII. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2022, p. 20-35; e PINHO, Davi; OLIVEIRA, Maria A. “Suspending the sky”: Virginia Woolf and the Brazilian Indigenous Worldview of Ailton Krenak. In: ADKINS, Peter (Org). **Virginia Woolf and the Anthropocene**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2024, p. 229-247.

Ao assistir à biografia política de Preciado, comecei a sentir que aqui podemos ouvir uma voz que aceitou o desafio que Woolf colocou aos jovens poetas em 1932, ao escrever a sua “Carta a um jovem poeta”. O último conselho de Woolf é que poetas se demorem “à janela”, ou que plantem-se à janela, como ela diz na tradução brasileira de Leonardo Fróes:

Você agora não precisa senão plantar-se à janela e deixar seu sentido rítmico se abrir e se fechar, se abrir e fechar livre e ousadamente, até que uma coisa se dissolva em outra, até que os táxis comecem a dançar com os narcisos e de todos esses fragmentos à parte se faça um todo. (Woolf, 2014, p. 361)

Aqui, Woolf combina duas imagens que apontam para os silêncios da nossa linguagem. Uma é típica de sua época: o carro como um corpo tecnológico glorioso, que já havia comparecido em sua obra como indicador da androginia tanto em *Orlando: uma biografia* quanto em *Um quarto só seu*. A outra nos remete à tradição romântica que ancorava as disputas poéticas em seu tempo, o narciso de Wordsworth, aqueles *daffodils* que revelaram ao poeta as possibilidades de liberdade de uma natureza cuja única lei era o desejo, o prazer. Assim, em uma referência silenciosa a Wordsworth, Woolf expande a questão romântica ao fazer dançar numa mesma cena não humana essas duas imagens, táxis e narcisos como agentes de uma literatura por vir, numa coreografia uraniana, para usar a gramática de Preciado.

Digo Uraniana porque, nesse ensaio, uma voz que Woolf qualifica como “descontente” em si mesma — uma voz a qual ela se refere com os pronomes masculinos *he/him* — é ironicamente interrompida por Woolf, que transforma os planos de uma mente andrógina, delineado em *Um quarto só seu*, numa verdadeira interferência na vida, numa forma de escapar daquilo que nomeia como “corpo unissexual” ao escrever e se inscrever no mundo por meio da literatura. Essa outra voz, que fala sem falar, pois é interrompida pelo *eu* dominante que escreve a carta, é aquela que diz que “um poeta deveria ser bissexual” (Woolf, 2014, p. 363). Esse rebelde em si mesma diz ao *eu* dominante que ele anseia pela beleza que existe para além das divisões binárias, a beleza de um mundo comum e compartilhado. O emprego do termo bissexual por Woolf aqui aponta precisamente para fluxos livres de desejo não binários, como diz Brenda Helt (2016, p. 316-317). A carta-filme de Preciado registra, então, uma voz recém-encarnada desses “descontentes”, que finalmente pularam a janela woolfiana para (re)escrever com

o corpo todo. Em outras palavras: Preciado parece captar e dilatar o que venho chamando de metodologia de *outsideness* em Woolf, expandindo o elemento que faz elo e ampliando suas fronteiras por meio de sua gramática contemporânea.

As descrições do romance de Woolf como uma carta de amor são icônicas — de Nigel Nicolson, filho de Vita Sackville-West, cuja formulação de que Orlando é “a mais longa e mais encantadora carta de amor da literatura” (1998, p. 202) figura em quase todos os textos que acompanham as edições do romance, a Jane Goldman, que lê *Orlando* como uma carta de amor para todas as mulheres, mas também para outras “*queer queens*” (Goldman, 2018, p. 29), especialmente quando se debruça sobre o que chama da “morfologia transexual” da personagem e do livro em si (2018, p. 19). A troca de cartas com Vita, antes e depois de *Orlando*, é o que intensifica o gênero enquanto forma (*genre*) e produz a morte do gênero enquanto taxonomia humana (*gender*) na leitura deleuziana de Rosi Braidotti desse momento da carreira de Woolf. Para Braidotti, “Woolf inventa um gênero próprio — o gênero intensivo do devir” (2011, p. 151), o que lhe permite “esvaziar o eu, abrindo-o para possíveis encontros com o ‘fora’” (Braidotti, 2011, p. 152). É fascinante que exista apenas uma palavra para *genre* e *gender* em muitas línguas latinas, como no espanhol de Preciado (*género*) e no nosso português (*gênero*). O lugar entre-gêneros que leio aqui entre Woolf e Preciado envolve, portanto, o que Rosi Braidotti chama de “gênero [*genre*] intensivo de Woolf” (2011, p. 151), ou ainda aquilo que Pamela Caughie (2013) vem sugerindo como práticas de escritas de si *transgenre*⁴: um excesso estético que surge da sobreposição de *genres* e que desfaz as práticas de nomeação de *gender* no processo, reposicionando o *eu*. Entre cinema e literatura, filosofia e ativismo, biografia e ficção, arte e vida, Preciado e Woolf nos oferecem — oferecendo, na verdade, um ao outro, como numa troca de cartas — possibilidades trans para tecnologias não binárias de gêneros (*genres* e *genders* em uma só toada).

Se Woolf era um lar inóspito em 2015, antes de reler o romance com seu elenco (sua comunidade-Orlando), esse lar é levado a um limite indecível com a carta-filme de Preciado: “É disso que gosto nela”, diz Preciado em entrevista ao jornal espanhol *El Salto*. “Ela luta contra seus próprios estereótipos e acaba superando-os de alguma maneira. Se leva ao limite e isso me interessa muito.” E conclui: “Acredito que Virginia Woolf foi uma

⁴Caughie diz que: “*Orlando* serves as the prototype of the transgenre, one that reconfigures in life writing narratives not only notions of gender but also of time, identity, history, and the very nature of writing and reading” (2013, p. 502).

autora não binária mas que ela vive num contexto totalmente binarizado que não lhe permite expressar-se como quer, quase se pode ver toda a literatura de Virginia Woolf como uma resolução desse problema” (Preciado; Ríos; Escobedo, 2023, n.p.). A casa inóspita já não é a própria Virginia Woolf, mas uma casa compartilhada com Woolf, cuja gramática poética e política enseja para Preciado a abertura de novas janelas, olhando em outras direções.

Se a própria Woolf era não binária, como Preciado parece acreditar quando nos dá essas frases de efeito, não me interessa muito. Mas, que a sua escrita desativa as taxonomias binárias de nomeação, sim, me parece ser o que resta com força da leitura de Preciado. Afinal, é a partir do que sua escrita deixa *fora* como possibilidade de captura que Woolf continua a encontrar nova vida entre *outsiders* de aqui e agora. O mundo contemporâneo está, sim, cheio de Orlandos.

Referências

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Theory**: The Portable Rosi Braidotti. New York: Columbia University Press, 2011.

CAUGHIE, Pamela. The Temporality of Modernist Life Writing in the Era of Transsexualism: Virginia Woolf's *Orlando* and Einar Wegener's *Man into Woman*. **MFS Modern Fiction Studies**, v. 59, n. 3, p. 501-525, outono 2013.

GOLDMAN, Jane. ‘The Queen had come’: Orgasm and Arrival. In: HÖGBERG, E.; BROMLEY, A. (Orgs). **Sentencing Orlando**: Virginia Woolf and the Morphology of the Modernist Sentence. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018, p. 15-31.

HELT, Brenda S. Passionate Debates on "Odious Subjects": Bisexuality and Woolf's Opposition to Theories of Androgyny and Sexual Identity. In: HELT, B.; DETLOFF, M. (Orgs). **Queer Bloomsbury**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, p. 114-134.

KAFKA, Franz. **Essencial Franz Kafka**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

ORLANDO, Minha Biografia Política. Direção e roteiro: Paul B. Preciado. Produção: Yaël Fogiel; Laetitia Gonzalez. Paris: ARTE/Les Films du Poisson/24 images, 2023. Disponível em <https://athome.fandango.com/content/browse/details/Orlando-My-Political-Biography/2976382>. Acesso em 29 de junho de 2025.

PINHO, Davi; FILIZOLA, Marcela. Entre Virginia Woolf e Paul B. Preciado, em busca de uma “comunidade Orlando”. In: JORDÃO, Adriana; MAROUVO, Patricia (Orgs).

Literaturas de Língua Inglesa: Leituras Interdisciplinas, vol. IX, Campinas: Pontes, 2024, p. 27-48.

PRECIADO, Paul B. **Counter-sexual Manifesto**. Trad. Kevin Gerry Dunn. New York: Columbia University Press, 2018.

PRECIADO, Paul B. Eu sou o monstro que vos fala. Trad. Sara Wagner York. **Cadernos PET Filosofia**, Curitiba, v.22, n.1, 2021, p. 278-331.

PRECIADO, Paul B; RÍOS, Patricia; ESCOBEDO, Deva. Paul B. Preciado: “El relato de la transición de género se quiere despolitizar haciéndolo individual” . **El Salto**, 30 de setembro de 2023. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/cine/paul-b-preciado-orlando-biografia-politica-relato-transicion-colectivo>. Acesso em: 29 de junho de 2025.

PRECIADO, Paul B; BLANES, Pepa. 'Orlando, mi biografía política' | Entrevista a Paul B. Preciado. **El Cine en la SER Podcast**, 13 de outubro de 2023. Disponível em: <https://cadenaser.com/audio/1696940158077/>. Acesso em: 03 de novembro de 2023.

PRECIADO, Paul B. **Um Apartamento em Urano**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

WOOLF, Virginia. A Letter to a Young Poet. In: WOOLF, V. **The Essays of Virginia Woolf, Vol 5: 1929-1932**. Ed. Stuart N. Clarke. Londres: The Hogarth Press, 2009. p. 306-322 [1932]

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own & Three Guineas**. Ed. Morag Shiach. Londres: Oxford University Press, 1992. [1929] [1938]

WOOLF, Virginia. A Sketch of the Past. In: WOOLF, V. **Moments of Being**. Ed. Jeanne Schulkind. Londres: Harcourt Brace and Company, 1985, p. 64-159. [1976]

WOOLF, Virginia. Carta a um jovem poeta. In: WOOLF, V. **O valor do riso e outros ensaios**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 343-367.

WOOLF, Virginia. **Orlando: A Biography**. Ed. by Suzanne Raitt and Ian Blyth. Cambridge: Cambridge UP, 2018. (1928)

WOOLF, Virginia. The Leaning Tower. In: WOOLF, V. **The Essays of Virginia Woolf, Vol 6: 1933-1941**. Ed. Stuart N. Clarke. London: The Hogarth Press, 2011, p. 259-278. [1940]

WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: WOOLF, V. **The Essays of Virginia Woolf, Vol 4: 1925-1928**. Ed. Andrew McNeillie. Londres: The Hogarth Press, 1994, p. 157-164. [1925]

WOOLF, Virginia. **Um esboço do passado**. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2020.

Data de submissão: 07/07/2025
Data de aceite: 02/09/2025