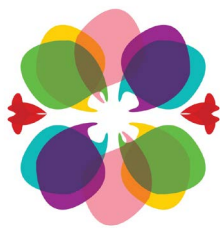


“Eu sou um corpo vivo preso em um regime normativo”¹: experiência, sexo e raça no filme Orlando, Minha Biografia Política



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 22, v. 1

jul.-ago.2025

p. 267-277

(“I am a living body trapped in a normative regime”: experience, sex and race in the film *Orlando, My Political Biography*)

(“Soy un cuerpo vivo atrapado en un régimen normativo”: experiencia, sexo y raza en la película *Orlando, Mi Biografía Política*)

Guilherme Pessatti do Couto²

RESUMO: O presente ensaio analisa o filme *Orlando, Minha Biografia Política* de Paul Preciado, a partir de leituras da área da Sociologia das Diferenças. Inspirado na obra de Virginia Woolf, Preciado apresenta uma narrativa onde múltiplas figuras não-binárias assumem o nome de Orlando, explorando a forma como as experiências coletivas e pessoais das personagens se confundem. O presente texto objetiva discutir as narrativas trans-históricas construídas pelo filme a partir de uma perspectiva *queer* e pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Orlando; Teoria *Queer*; Experiência; Colonialismo.

Abstract: The essay analyzes Paul Preciado’s film *Orlando, My Political Biography*, based on readings from the field of the Sociology of Differences. Inspired by the work of Virginia Woolf, Preciado presents a narrative where multiple non-binary figures take the name Orlando, exploring how the characters’ collective and personal experiences blur together. This text aims to discuss the trans-historical narratives constructed by the film from a queer and post-colonial perspective.

Keywords: Orlando; Queer Theory; Experience; Colonialism.

Resumen: El ensayo analiza la película *Orlando, Mi Biografía Política* de Paul Preciado, a partir de lecturas del campo de la Sociología de la Diferencia. Inspirado en la obra de Virginia Woolf, Preciado presenta una narrativa donde múltiples figuras no binarias asumen el nombre de Orlando, explorando cómo se confunden las experiencias colectivas y personales de los personajes. Este texto tiene como objetivo discutir las narrativas transhistóricas construidas por la película desde una perspectiva *queer* y poscolonial.

Palabras clave: Orlando; Teoría *Queer*; Experiencia; Colonialismo.

1 O título é uma citação direta (ORLANDO, MINHA BIOGRAFIA POLÍTICA, 00:16:45). O filme que é objeto do presente ensaio possui passagens em francês, espanhol e inglês. Todas as citações diretas utilizadas neste ensaio são traduções nossas para o português.

2 Mestrando em Sociologia na Universidade Federal de São Carlos. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos. E-mail: gpcouto@estudante.ufscar.br



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 26/09/2024
Aceito em 05/05/2025

1 Introdução

“Alguém me perguntou: — Porque você não escreve a sua biografia? Eu respondi: — Porque a *fucking* Virginia Woolf a escreveu por mim em 1928!” (ORLANDO, MINHA BIOGRAFIA POLÍTICA, 00:01:13)³. É assim que Paul B. Preciado inicia a narração de seu primeiro filme: colocando em cheque a temporalidade linear e a ideia de uma vida única, que deve ser contada individualmente. Um dos principais autores da Teoria Queer, o filósofo e escritor Paul B. Preciado se aventura pelo cinema com o propósito de produzir uma história coletiva da experiência transgênera a partir da literatura. O objetivo do presente ensaio é refletir sobre as potencialidades da obra cinematográfica de Preciado, a partir do diálogo com a Sociologia das Diferenças.

Virginia Woolf publicou, em 1928, *Orlando: uma biografia*, um romance que narra a vida de Orlando, um jovem aristocrata inglês que, vivendo desde o período elisabetano, misteriosamente transforma-se em uma mulher aos 30 anos, sem envelhecer por mais de três séculos. Através dessa transformação, Woolf questiona as normas de gênero e explora a fluidez das categorias ‘homem’ e ‘mulher’, sugerindo, por meio da literatura, que o gênero é uma construção social. O filme escrito e dirigido por Preciado e lançado em 2023 é, sobretudo, uma carta à autora.

No longa-metragem, todas as personagens trans e não-binárias chamam-se Orlando. Elas apresentam-se da seguinte forma: “Eu sou [nome real da pessoa que atua]. Neste filme, eu serei o Orlando de Virginia Woolf” (*Orlando*, 00:14:46). A proposta realizada pelo filme é encenar a história do livro de Woolf enquanto ela se mistura às trajetórias pessoais de parte do elenco, todo composto por pessoas trans. O objetivo de Preciado, a partir disso, é buscar o cerne da experiência comum da vida de pessoas trans a partir da literatura, brincando com os limites entre a realidade e a ficção — ou entre o corpo e a ficção política da diferença sexual. A ideia, portanto, é demonstrar que não apenas Orlando viajou por séculos, mas ele continua existindo por meio de determinados corpos presentes no mundo. Preciado também atualiza a obra por meio de diversos artifícios — os quais discutiremos mais à frente — e se coloca como agente na história de Orlando — ou em sua própria história.

2 Recontar a própria história ou recontar a história do mundo?

A vida não é, de forma alguma, como uma biografia. Não é uma série de episódios, de aventuras sentimentais, de cenas descritivas ou mesmo da servidão da existência cotidiana. A vida, na verdade, consiste na metamorfose de si, deixando-se transformar pelo tempo, tornando-se não apenas outro, mas outros. (*Orlando*, 00:10:50)

3 Pela grande quantidade de citações de trechos do filme, toda vez que nos referirmos a ‘*Orlando, minha biografia política*’ utilizaremos a abreviação ‘*Orlando*’.



Um psiquiatra⁴ sai de seu consultório em direção à sala de espera e chama, “Orlando?”. Seis pessoas — todas vestindo roupas atuais e acessórios de outros períodos históricos — o olham imediatamente (Orlando, 00:14:40). A cena retratada captura o cerne da obra de Preciado: a busca da experiência comum constituída nas dores e nas alegrias da transição de gênero. Nesta cena, especificamente, todas estas pessoas estão aguardando a consulta com um psiquiatra que, com muito esforço por parte de pacientes, prescreve hormônios para transição — estrogênio ou testosterona, na forma de pílulas, gel ou líquido injetável. A sala de espera, assim, torna-se um espaço de compartilhamento das dificuldades com o poder psiquiátrico e seu controle dos corpos trans. As conversas entre Orlandos resulta em uma dança⁵ e no compartilhamento marginal dos hormônios entre as pessoas presentes.

Joan Scott, refletindo acerca do papel da experiência na produção historiográfica, escreve que a “experiência [...] torna-se, então, não a origem de nossa explanação, não a evidência legitimadora (porque vista ou sentida) que fundamenta o que é conhecido, mas sim o que procuramos explicar, sobre o que o conhecimento é apresentado” (Scott, 1998, p. 304). Ou seja, na definição da autora a experiência é um trânsito, um objeto contingente e em movimento que possibilita encontros, relações e identificações dentro de um sistema historicamente determinado. Dentro de certos limites, Scott e Preciado estão refletindo sobre as mesmas questões metodológicas. Em que medida a experiência — seja objetiva ou um retrato da subjetividade — pode contar a história de um fenômeno?

Em um dado momento do filme, Preciado diz: “Quem contará nossa história? É necessário sobreviver à violência para contar nossa história. É necessário contar nossa história para sobreviver à violência. Mas ao contrário do que imaginava, Virginia, Orlando não estava só” (Orlando, 00:41:30). Essa declaração reflete a profunda interseção entre as experiências individuais e as narrativas coletivas, mas não só. Ela também é uma reflexão sobre quem pode e deve produzir as narrativas sobre a história trans. Quando Preciado se questiona sobre quem pode contar esta história, ele está refletindo sobre a agência trans perante a produção cisgênera do mundo, mas também sobre como contar a história de uma população que morreu por muito tempo sem deixar rastros. Além disso, Preciado, ao questionar sobre quem tem o poder de narrar a história das pessoas trans, ecoa a crítica de Scott sobre a experiência como uma construção discursiva.

Scott (1998) nos alerta para o perigo de tomarmos a experiência como uma evidência

4 O psiquiatra se chama “Dr. Rainha”, numa alusão ao encontro do Orlando de Virginia Woolf com a Rainha Elizabeth. Neste caso, o poder imperial é substituído pelo poder psiquiátrico.

5 A música dançada pelos personagens diz: “Quem detém a sua história? Deus? O Estado? A psiquiatria? A lei? As corporações? Ninguém além de você!” (Orlando, 00:21:02).



incontestável, argumentando que ela é sempre mediada por contextos sociais e históricos. Da mesma forma, *Preciado*, ao dar voz a múltiplos Orlandos, demonstra que a experiência trans não é uma essência fixa ou uma verdade universal, mas sim uma série de narrativas interligadas, que se constroem e se reconstróem em resposta às forças sociais, culturais e políticas. No filme, as histórias dos diversos Orlandos se entrelaçam, se aproximam e se distanciam, revelando as múltiplas formas de viver e experimentar a transição de gênero. *Preciado* desafia a noção de que há uma única forma de ser trans — ou de apenas ser — assim como Scott desafia a ideia de que a experiência pode ser tomada como uma verdade bruta. Ambos nos convidam a ver a experiência como um campo de batalha, onde identidades e narrativas são continuamente negociadas, contestadas e redefinidas. Ou, como *Preciado* narra: “a ficção não é oposta à verdade, e cada vida individual é uma histórica coletiva” (Orlando, 00:23:00)

A cena em que seis Orlandos respondem simultaneamente ao chamado do psiquiatra é uma metáfora interessante para essa experiência comum, que é ao mesmo tempo singular e coletiva. Cada Orlando carrega sua própria história, mas todas elas são parte de uma luta maior contra as normas que tentam restringir e controlar seus corpos e desejos. A sala de espera se torna um microcosmo da resistência trans, onde a troca de hormônios se torna um ato de solidariedade e sobrevivência, subvertendo o controle médico e afirmando a autonomia sobre seus próprios corpos.

Em uma cena de entrevista com um dos Orlandos, ele diz: “Eu não sou um menino. Eu ainda não sou uma mulher. Eu ainda não sou a pessoa que quero ser. Mas as palavras para descrever o gênero da pessoa que quero ser ainda não existem. Elas têm de ser inventadas. E, assim, você tem de ser poético. Nós somos poetas.” (Orlando, 01:13:25). Assim, a produção de *Preciado* aproxima-se mais uma vez da leitura de Scott acerca da experiência, quando a autora defende a natureza discursiva deste conceito e foca no uso político do que é experimentado: “Experiência é sempre e imediatamente algo já interpretado e algo que precisa de interpretação” (Scott, 1998, p. 324). O que o Orlando entrevistado defende é a resignificação discursiva do que é experimentar o gênero e, principalmente, a formação de uma nova gramática que não seja baseada em binarismos. Falar sobre si mesmo, ou sobre um indivíduo, tanto para *Preciado* quanto para Scott, é falar de um mundo em constante movimento e transformação.

3 Tornar-se outros ou encontrar a si mesmo? Apontamentos *queer* sobre orlando

Um dos Orlandos, interpretado por uma pessoa não-binária que utiliza pronomes masculinos, faz o seguinte relato em sua entrevista: “Me disseram: ‘você é uma garota’. Então eu pensei: ‘eu sou uma garota’” (Orlando, 00:27:42). Essa declaração captura o momento fundante



do sujeito na matriz heterossexual que Judith Butler desenvolve: a interpelação. A interpelação, segundo Butler, é o processo pelo qual os indivíduos são constituídos como sujeitos através de atos discursivos que os nomeiam e os posicionam dentro das normas de gênero. Butler define a interpelação dos sujeitos “como ato unilateral, como o poder e a força que a lei tem para gerar medo ao mesmo tempo que oferece, sob esse preço, o reconhecimento” (Butler, 2019, p. 210). A interpelação, portanto, não é apenas um ato de nomeação, mas um mecanismo pelo qual o poder regula e naturaliza as identidades de gênero.

O relato desse Orlando é um exemplo claro de como a interpelação funciona para criar e manter as identidades de gênero dentro da matriz heterossexual. Ao ser interpelado como “uma garota”, este Orlando internaliza essa designação e começa a viver de acordo com as expectativas associadas a essa identidade. Ou, como Butler escreve, começa a realizar “atos performativos” e repetitivos (Butler, 2018, p. 63) que produzem “gêneros ‘inteligíveis’”⁶ (Butler, 2018, p. 43). No entanto, como Butler argumenta, a identidade de gênero é uma ficção reguladora e performativa (Butler, 2018, p. 55), sustentada por uma série de atos repetitivos que visam confirmar e reforçar essa identidade. Esses atos, no entanto, são sempre incompletos e suscetíveis à falha, o que abre espaço para a subversão e a contestação das normas de gênero.

A questão que se coloca aos Orlandos do mundo é a possibilidade de mudança. Se o gênero é performativo e se a interpelação inicial pode ser desfeita ou contestada, então há espaço para que novas identidades sejam formadas e reconhecidas. O filme de Preciado explora precisamente essa possibilidade, mostrando como os Orlandos resistem à interpelação original e criam novas formas de ser e de existir. Ainda assim, como Butler reconhece, no atual sistema sexo/gênero — utilizando, com ressalvas, o conceito de Rubin (2017, p. 11)⁷ — “as ambiguidades e incoerências nas práticas” sexuais “são suprimidas e redescritas no interior da estrutura reificada do binário disjuntivo e assimétrico do masculino/feminino” (Butler, 2018, p. 67). Ou seja, ainda que exista fluidez e possibilidade de fuga, a matriz heterossexual assimila e força o retorno de suas dissidências, mesmo que a produção de gênero possa ser comprada, como na cena em que Orlando entra em uma loja de “masculinidade” — uma loja de armas — para adquirir os objetos que poderiam deixá-

6 Butler define os gêneros inteligíveis como “aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (Butler, 2018, p. 43).

7 Rubin define sistema sexo/gênero como “uma série de arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (Rubin, 2017, p. 11). Butler, tanto em *Problemas de gênero* [1990], quanto em *Corpos que importam* [1993], discute a ficção performativa que constitui o sexo: “o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura” (Butler, 2018, p. 27). Assim, entendemos que não há uma sexualidade biológica anterior aos produtos da atividade humana, mas compreendemos “sistema sexo/gênero” enquanto o denominador do conjunto de normas que organiza a produção do sexo, do gênero, do desejo, dos corpos e das identidades em uma determinada sociedade.



lo mais ‘homem’ (Orlando, 00:48:00).

Essa fluidez é reforçada pela estrutura narrativa do filme. Em diversas cenas assistimos ao próprio fazer-se do longa-metragem, como um ato repetitivo que forma um filme. Por exemplo, na narrativa, após Orlando dormir como homem e acordar como mulher, decidindo assim voltar para Londres — sua ida à Turquia será discutida daqui algumas páginas — vemos Preciado como diretor invadindo uma cena e corrigindo a atriz que atua como Orlando. Orlando, que se olha no espelho e monta-se como mulher, diz: “agora, eu sou uma mulher” (Orlando, 01:04:50). Subitamente, Preciado aparece ao fundo dizendo “corta” e “do início, mais *trash*” (Orlando, 01:05:11). Esse lembrete contínuo, de que as cenas são montadas e repetidas, de que a ficção e a verdade são elementos discursivos que dividem uma mesma realidade por uma linha tênue, é também um aceno para a forma queer de se ver o mundo. Preciado, enquanto diretor, age enquanto o poder regulador que define o tipo de mulher que quer que Orlando performe. Butler nos questiona: “Seria a *drag*⁸ uma imitação de gênero, ou dramatizar os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece?” (Butler, 2018, p. 9).

Em uma das declarações mais emocionantes do filme, um dos Orlandos diz: “é uma alegria poder falar para seus amigos, poder falar quem você **verdadeiramente** é... e, sobretudo, não ter medo, mesmo que seja difícil” (Orlando, 00:46:37, grifo nosso). O elemento de dizer quem você verdadeiramente é e de assumir-se para o mundo com rebeldia perpassa vários momentos do filme, ainda que a crítica a essa forma de se pensar o sujeito também apareça. Gostaríamos de refletir sobre este tema a partir dos debates de Foucault acerca da confissão e da verdade sobre o sexo.

Se, como vimos até aqui, a realidade e os sujeitos são contingentes e sua forma de ser é estar em constante transformação, ainda que estejam assujeitados em um regime normativo, existe um verdadeiro eu, uma essência do sexo? Michel Foucault questiona a noção de uma verdade essencial do sujeito. No primeiro volume de História da sexualidade, o autor argumenta que a ideia de uma identidade verdadeira, especialmente no contexto da sexualidade, é um efeito de discursos de poder que regulam e normatizam os corpos e os desejos. Foucault critica a prática da confissão — seja no confessionário clerical ou no divã — que, na modernidade, se tornou uma tecnologia central para a produção de verdades sobre o eu. Segundo Foucault,

O indivíduo, durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (família, lealdade, proteção); posteriormente, passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder. (Foucault, 2022, p. 65-66)

8 *Drag* é uma forma de performance artística, usualmente realizada por homens gays que dramatizam os marcadores do que significa ser uma mulher. Butler, a partir do exemplo da *drag queen* Divine, objetiva aproximar a experiência *drag* de toda identidade de gênero, entendendo ambas enquanto prática reiterada de atos performativos.



Mesmo que, como Orlando relatou acima, assumir-se seja uma “alegria”, observamos que as tecnologias de produção de poder e de resistência seguem similares às tecnologias descritas por Foucault. A descrição que o sujeito tem de si próprio é o que possibilita sua colocação em algum lugar na rede social. “Confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias (...). O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente” (Foucault, 2022, p. 66). A gramática queer apresentada por Preciado e pelos Orlandos não escapa completamente dessa busca por uma “verdade” sobre o eu, ainda que, em certos espaços, a confissão da dissidência de gênero seja reconfigurada como um ato afirmativo e coletivo.

Assumir uma identidade de gênero possibilita ao indivíduo explorar as potencialidades da identidade, mas significa também limitar-se ao que é permitido à ela, transgredindo suas regras ou não. Ou, como escreve Foucault: “Ora, a confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado” (Foucault, 2022, p. 69). Em uma das cenas finais do filme, três Orlandos realizam uma cirurgia sobre o livro de Virginia Woolf. Eles retiram a frase: “*Violence was all*”⁹ e passam a substituir as imagens que compõem o livro. As imagens originais são fotos e pinturas de aristocratas ingleses e de Vita, a amante de Virginia Woolf, a quem o livro foi escrito. Todas elas são substituídas por “Orlandos verdadeiros” (Orlando, 01:29:55), o que constitui a principal crítica de Preciado ao livro: pessoas trans nunca foram aristocratas. Sempre fizeram parte das ruas, foram marginalizadas e permanecem “invisibilizadas” (Orlando, 01:30:00), inclusive por Woolf.

Assim, a tentativa de Preciado é alterar o regime em que vivemos, na direção de uma nova norma menos normativa. Como ele narra, ainda durante a cirurgia: “Nós nunca operamos em corpos individuais. Nós operamos na história política. O que deve ser operado é o regime de diferença sexual. Há tantos discursos históricos sobre os quais devemos intervir” (Orlando, 01:30:50). Se antes as cirurgias funcionavam como um ritual de validação — psicanalítica, psiquiátrica, psicológica ou familiar — da verdade trans, agora Preciado propõe um deslocamento, pois é o regime epistemológico da diferença sexual que precisa ser aberto, descrito e analisado. Na maca, deita-se a ficção biopolítica do binarismo; nas mãos, o bisturi é uma ferramenta coletivamente utilizada por corpos dissidentes que, tirando sangue dos documentos oficiais, escancaram a normatividade como construção histórica, pronta para ser desmontada e reescrita.

9 “Violência era tudo”, em português.



4 Navios em movimento: o aspecto colonial e o trânsito em orlando

Como relatado anteriormente, a transição de Orlando — tanto no livro quanto no filme — não ocorre na Inglaterra, mas sim na Turquia — à época, Constantinopla. À fim de produzir uma discussão sobre como o aspecto colonial aparece no filme dirigido por Preciado, recorreremos a uma breve digressão biográfica da vida de Virginia Woolf, conforme descrita no filme.

Preciado se pergunta: “Por que a mudança de sexo acontece na colônia?” (Orlando, 00:52:30) e, continuando a carta que está escrevendo à Woolf, descreve o passado da autora. A mãe de Virginia Woolf, Julia Jackson, nasceu em Calcutá, na Índia, em uma família de médicos que trabalhavam para a Companhia das Índias Ocidentais. O marido de Virginia Woolf, Leonard Woolf, era cadete e trabalhou para o Império Britânico no Sri Lanka. Segundo Preciado, o fato de Virginia Woolf conhecer o trânsito colonial a levou a “não imaginar um Orlando que percebe a cidade colonial como um lugar totalmente estranho, mas na verdade a vê como um espelho, no qual se reflete a sua situação bastarda” (Orlando, 00:53:00). Na cena relatada, Orlando é vestido com vestes coloniais e tem seu rosto pintado de branco¹⁰, realçando sua posição de poder perante os colonizados turcos.

O que se observa, na cena em que Orlando senta-se à mesa do escritório colonial, é uma dualidade causada pela posição de poder e pela dissidência já existente. Ele se senta, ocupa aquela posição com conforto e parafraseia o livro de Woolf: “Eu não acho que os habitantes desta terra a qual eu devo governar são diferentes de mim. (...) Eu não sou branco. Eu sou o filho da viagem colonial e do estupro” (OMDB, 00:53:20). Preciado busca aproximar a experiência do colonizado da experiência trans. Ser dominado por uma linguagem que não lhe pertence, ser assimilado a uma cultura na qual não é possível reconhecer-se.

O processo pelo qual Orlando passa, chamado por Preciado de “*criollización*”¹¹, consiste no “abandono de sua própria cultura” (00:54:45). O que observamos, a partir do reconhecimento de Orlando com a cidade colonial, é o inverso da questão enfrentada por Fanon no primeiro capítulo de *Pele negra, máscaras brancas*: “tão mais branco será o negro antilhano, quer dizer, tão mais próximo estará do homem verdadeiro, quanto mais tiver incorporado a língua francesa.” (Fanon, 2020, p. 31). Orlando, por meio da *criollización*, foge do homem verdadeiro e passa a formar-se

10 As pessoas que vestem e maquiagem Orlando parecem-se com trabalhadores de set de filmagem, mais uma vez remetendo à metalinguagem do filme.

11 O termo utilizado por Preciado tem origem no conceito de *criollización*, desenvolvido por Édouard Glissant. Para Glissant, *criollización* surge da realidade das línguas crioulas e representa o resultado dos encontros e da fusão de elementos linguísticos totalmente distintos. De acordo com o autor, o processo de *criollización* ocorre quando “todas as culturas do mundo, em contato imediato e plenamente conscientes, se transformam mutuamente através de intercâmbios, de colisões inevitáveis e de guerras implacáveis, mas também através de avanços na consciência e na esperança que nos permitem afirmar” (Glissant, 2002, p. 17, tradução nossa).



enquanto sujeito a partir de outra linguagem.

Constitui-se, assim, uma problemática política não inteiramente elaborada pelo filme no que se refere à branquitude. A possibilidade que o sujeito branco tem de se constituir como tal é tamanha que ele é capaz inclusive de subverter, em seu próprio favor, o processo descrito por Fanon: “É óbvio que existe o momento de ‘ser para o outro’, de que fala Hegel, mas qualquer ontologia se torna irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada” (Fanon, 2020, p. 125). Ou seja, enquanto o Outro racializado é capturado em um regime de desontologização — em que a existência é constantemente mediada pela negação de sua humanidade —, o branco, mesmo ao abdicar de certos marcadores identitários (inclusive de sua própria branquitude), é ainda capaz de reinscrever-se no campo do ser. Ainda que tensionada, essa nova ontologia permanece inteligível, reconhecida, articulada ao sistema de visibilidade colonial. Trata-se, portanto, de uma questão que o filme apenas tangencia, mesmo quando logra êxito em aproximar, com efeito, as violências da cisgeneridade e da heterossexualidade compulsória àquelas impostas aos sujeitos racializados pela hegemonia branca.

A questão não trabalhada por Preciado, neste aspecto, é a forma como Orlando passa pela *criollización* — torna-se uma pessoa não-branca, na obra cinematográfica — mas não passa pela transição descrita de Fanon, quando pensa as relações raciais na colônia: “O esquema corporal, atacado em vários pontos, então desabou, dando lugar a um esquema epidérmico racial” (Fanon, 2020, p. 127). Orlando continua a ser reconhecido pelos brancos e, durante seu período na Turquia, sofre uma revolta dos colonizados contra seu governo, mas agora é também um subalterno, mesmo que não participe do “esquema epidérmico racial”. O filme, com seu foco na experiência comum trans, se esquece por vezes de como os marcadores raciais alteram a forma como o sujeito pode reconhecer-se e ser reconhecido, mesmo com um elenco repleto de pessoas não-brancas. Ou, como escreveu Hill Collins (2016, p. 107) acerca da diferença do machismo sofrido por mulheres brancas e negras, se esquece de que as “experiências” ocorrem “na intersecção entre múltiplas estruturas de dominação”.

Se a interseccionalidade entre gênero e raça é insuficientemente abordada durante o filme, a analogia entre a transição de gênero e a viagem colonial é mais bem explorada. Na viagem de volta à Inglaterra, assistimos Orlando em um navio explicitamente cenográfico, lendo o livro *Trans liberation: beyond pink or blue*, de Leslie Feinberg, enquanto ouvimos Preciado dizer:

A transição de gênero é uma viagem. Mas não uma viagem entre a masculinidade e a feminilidade, ou vive-versa, e sim uma viagem a um território desconhecido. Este território desconhecido é, paradoxalmente, o lugar no qual nascemos, mas que agora experimentamos de uma posição política diferente. (Orlando, 01:09:05)



A imagem de Orlando retornando à Inglaterra, navegando pelo Mediterrâneo, evoca a reflexão sobre o oceano como um espaço de trânsito e transformação cultural, conforme discutido por Paul Gilroy. Gilroy propõe que o Atlântico, durante o período colonial, foi mais do que apenas uma rota comercial ou de transporte. O Oceano Atlântico foi também um espaço simbólico de intercâmbio cultural, de formação de identidades e de circulação de ideias. Gilroy descreve o navio como um cronotopo:

Deve-se enfatizar que os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam. Consequentemente, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular. Eles eram algo mais — um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto. (Gilroy, 2001, p. 60)

As trocas culturais que Gilroy descreve, realizadas nos porões dos navios de tráfico humano e nas embarcações britânicas, encontram uma continuidade sutil na transição de Orlando e em outras representações no filme. Preciado nos lembra que “as primeiras mulheres trans que aparecem na televisão, sempre foram retratadas como Orlando: saindo de um barco ou de um avião” (Orlando, 01:11:54). Enquanto a citação se projeta sobre imagens da primeira mulher norte-americana a realizar uma vaginoplastia na Dinamarca retornando ao seu país, torna-se claro que a transformação — corporal, psíquica, performativa e, sobretudo, relacional — exige deslocamento. O trânsito não é apenas condição logística, mas operação política e ontológica. É no atravessamento de territórios, regimes de saber e fronteiras do corpo que se dá a possibilidade de constituição de um outro modo de existir. Ou, como escreveu Guimarães Rosa (2001, p. 624): travessia.

Referências

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: N-1, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2022.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.



HILL COLLINS, Patricia. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade E Estado*, [s.l.], v. 31, n. 1, p. 99–127, 2016.

PRECIADO, Paul B. *Orlando, Minha Biografia Política* [filme]. França, Espanha: Twenty Twenty Vision Filmproduktion, 2023. 98 min. Francês.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu, 2017.

SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [s.l.], v. 16, p. 297-325, 1998.

